

En *Vir Bonus Dicendi Peritus*. (España): Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

EN AUTRU SO CANTAR. EL CONCEPTO DE ORIGINAL E IMITACIÓN EN LOS CANCIONEROS DE ALFONSO X DE CASTILLA Y DON DENIS DE PORTUGAL.

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (2019). *EN AUTRU SO CANTAR. EL CONCEPTO DE ORIGINAL E IMITACIÓN EN LOS CANCIONEROS DE ALFONSO X DE CASTILLA Y DON DENIS DE PORTUGAL*. En *Vir Bonus Dicendi Peritus*. (España): Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/165>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/BBu>



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>.

VIR BONUS DICENDI PERITUS

Copia para uso exclusivamente académico del autor. No se permite su distribución, impresión o puesta a disposición sin autorización.



VIR BONUS DICENDI PERITUS

Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo

COORDINADO POR

Luis Alburquerque-García
José Luis García Barrientos
Antonio Garrido Domínguez
Ana Suárez Miramón

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Madrid, 2019

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)



© CSIC

© Luis Alburquerque-García, José Luis García Barrientos, Antonio Garrido Domínguez y Ana Suárez Miramón (coords.), y de cada texto, su autor

© Ilustración de sobrecubierta: Inocente Aguilera, *Retrato del profesor Garrido Gallardo*, 2008.

NIPO: 694-19-127-4

eNIPO: 694-19-128-X

ISBN: 978-84-00-10458-0

eISBN: 978-84-00-10459-0

Depósito Legal: M. 15789-2019

Ajuste y maquetación: Ángel de la Llera (Editorial CSIC)

Impresión: Taravilla, S. L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

ÍNDICE

Pág.

I. PRESENTACIÓN

Delantal.....	19
<i>Curriculum vitae</i> de Miguel Ángel Garrido Gallardo	21

II. DE LA EDAD MEDIA A LA EDAD DE ORO

<i>Los Carvajal y los Cobos como trasfondo en el Retrato de la Loçana andaluza</i>	43
Ignacio AHUMADA	
<i>Discurso en poema: Un aspecto del componente retórico de las Soledades de Góngora</i>	54
Tomás ALBADALEJO	
<i>De imitación y estilo en los textos cervantinos</i>	66
Luis ALBURQUERQUE-GARCÍA	
<i>Para las fuentes de El jardín de flores curiosas, de Torquemada</i>	77
Ignacio ARELLANO AYUSO	
<i>Lope de Vega, lector del Evangelio</i>	90
Vicente BALAGUER	
<i>El romancillo histórico de la muerte de Nufrio de Chaves</i>	100
Pedro Luis BARCIA	
<i>Cosmética, medicina y magia en La lozana andaluza</i>	114
Patrizia BOTTA	
<i>El contexto de la métrica de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1703)</i>	121
José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS	

	Pág.
<i>La lingüística misionera en Michoacán: Relaciones textuales entre los prólogos de Alonso de Molina y Maturino Gilberti</i>	127
Miguel Ángel ESPARZA TORRES	
<i>Los juegos del deseo en el Persiles</i>	135
Jean Pierre ETIENVRE	
<i>Enrique III en un ms. doliente (Esc. X-I-5): ¿Puede el peor manuscrito traer la mejor lección?</i>	144
Jorge N. FERRO	
<i>Laberinto de Fortuna, 4 f: Una propuesta de enmienda</i>	149
Juan Héctor FUENTES	
<i>De nuevo sobre el dilema del la intento y la voluntas en la narrativa didáctico-ejemplar de don Juan Manuel</i>	161
Leonardo FUNES	
<i>Filología del como si o las fatigas de la Oda III de fray Luis de León</i>	171
Luis GALVÁN	
<i>Los tres parlamentos de don Quijote a Dulcinea</i>	184
Ángel GARCÍA GALIANO	
<i>Antroponimia teresiana</i>	195
Consuelo GARCÍA GALLARÍN	
<i>Reescritura y significación: «Todos duermen en Zamora»</i>	208
Luciano GARCÍA LORENZO	
<i>Baltasar de Medinilla y las notas a la Jerusalén conquistada de Lope de Vega</i>	216
María Lorena GAUNA ORPIANESI	
<i>El Hércules de Ocaña: Una respuesta a Lope de Vega</i>	226
Javier J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ	
<i>Peregrinación de Bartolomé Lorenzo, de José Acosta. Contextos e historiografía</i>	236
Eduardo HOPKINS RODRÍGUEZ	
<i>Un vuelo imposible para el alma. El mundo imaginario del poema El sueño, de sor Juana Inés de la Cruz</i>	249
Andrés LANDÁZURI SUÁREZ	
<i>Ganímedes novohispano: Reales exequias al príncipe Baltasar Carlos</i>	260
Salvador LIRA	
<i>Aproximación semiótica al Leandro de Juan Boscán</i>	270
Lucía LÓPEZ RUBIO	

	Pág.
<i>Un poema inédito de las fiestas del sagrario en Toledo de 1616 y su relación con Lope de Vega</i>	283
Abraham MADROÑAL	
<i>Acerca de un poema encomiástico de Antonio Llull: La influencia griega en el Humanismo latino del siglo XVI</i>	301
Luis MARTÍNEZ-FALERO	
<i>Amor y enajenación en La patrona de las musas de Tirso</i>	309
Blanca OTEIZA	
<i>Un soneto del Marqués de Santillana</i>	319
Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO	
<i>Leer entre líneas. La Galatea como pretexto</i>	327
José PORTOLÉS LÁZARO	
<i>Pedro de Urdemalas y el experimento metateatral cervantino</i>	337
Michael K. PREDMORE	
<i>«En autru so cantar». El concepto de original e imitación en los cancioneros de Alfonso X de Castilla y don Denis de Portugal</i>	348
Gimena DEL RIO RIANDE	
<i>Reduplicación irónica y degradada de motivos cervantinos en el Quijote</i>	361
Enrique RULL	
<i>Una nueva lectura del suicidio de Melibea</i>	367
Joseph T. SNOW	
<i>Un manuscrito castellano de Vicente de Beauvais</i>	378
Mónica VIDAL	
<i>«Búscate en mí, búscame en ti»</i>	389
María Luisa VIEJO SÁNCHEZ	
<i>La aventura cristiana medieval como mundo posible en Carlos Maynes (Ms. Esc. b-I-13)</i>	401
Carina ZUBILLAGA	
III. DE LA ILUSTRACIÓN A LA POSMODERNIDAD	
<i>La representación de la figura del padre en la narrativa de Luis Landero: El afán</i>	413
Luis David ÁLVAREZ	
<i>Laberintos ficcionales: Lo fantástico y lo policiaco en los relatos de Jorge Luis Borges</i>	424
Eva ARIZA TRINIDAD	
<i>El héroe en Soldados de Salamina de Javier Cercas</i>	436
José Manuel BEGINES HORMIGO	

	<u>Pág.</u>
Jicotencal y la polémica en torno a su autoría	447
Antonio CARDENTY LEVIN	
<i>Próxima parada: Región. El motivo del tren y el ferrocarril en la narrativa de Juan Benet</i>	453
Miguel CARRERA GARRIDO	
<i>Las antologías de 1934 y la internacionalización de los poetas del 27</i>	466
Francisco JAVIER DÍEZ DE REVENGA	
<i>El Chaudron fêlè de Gustave Flaubert, o las limitaciones del lenguaje</i>	477
Adolfo ELIZAINCÍN	
<i>Patria o muerte: Entre la crónica y la ficción</i>	482
Mireya FERNÁNDEZ MERINO	
<i>Las fábulas de fray Ramón Valldares y Longo (1808-1811): Poética e historia</i>	492
Antonio FERRAZ MARTÍNEZ	
<i>Notas para una valoración de la dramaturgia de Juan Mayorga</i>	503
José Luis GARCÍA BARRIENTOS	
<i>Por tierras de Portugal y de España: La lusofilia de Unamuno</i>	511
Víctor GARCÍA RUIZ	
<i>Presencia del Neoescolasticismo en la poética decimonónica española</i>	521
María del Carmen GARCÍA TEJERA	
<i>La segmentación lingüística del discurso poético en un soneto de Borges</i>	532
José Luis GIRÓN ALCONCHEL	
<i>La recreación de Macbeth por Alfonso Vallejo</i>	545
Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO	
<i>Ortega y la metáfora del Quijote como la España posible</i>	556
Mauro JIMÉNEZ	
<i>De la sobreabundancia y el vacío: Leyendo a José Lezama Lima</i>	564
José Antonio LLERA	
<i>El paradigma romántico de la poesía de ruinas: Carolina Coronado</i>	575
María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ	
<i>Breves reflexiones sobre un fabulista novohispano olvidado: Juan Nepomuceno Troncoso</i>	585
Antonio LORENTE MEDINA	
<i>La experiencia del museo en la poesía de Antonio Colinas</i>	596
José Enrique MARTÍNEZ y Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN	

	<i>Pág.</i>
Ea, pues, alerta. <i>Manifestaciones de oralidad y dialoguicidad fingida en un sermón de entresiglos (XVIII-XIX)</i>	606
Concepción MARTÍNEZ PASAMAR	
<i>Acercamiento crítico a la obra de Rubi Guerra (Una mirada a La forma del amor y otros cuentos)</i>	620
Orángel MOREY LEZAMA	
<i>La dimensión religiosa de la poesía de Claudio Rodríguez</i>	624
Miguel Ángel MUÑO	
<i>Hacia una aplicación del término autoficción en el teatro. Algunas reflexiones sobre Anfaegtelse y La casa de la fuerza, de Angélica Liddell</i>	634
Marta OLIVAS FUENTES	
<i>Ficción y metaficción en Las leyes de la frontera de Javier Cercas</i>	644
José María POZUELO YVANCOS	
<i>Métrica y poética en la obra de Franklin Mieses Burgos</i>	652
Pablo REYES	
<i>De la elegía lorquiana</i>	669
Manuel ROMERO LUQUE	
<i>El tópico de los treinta años en la poesía española del siglo XIX</i>	679
Leonardo ROMERO TOBAR	
<i>Otros aspectos de la poesía de Karmelo Iribarren</i>	688
Fernando ROMO FEITO	
<i>El Quijote en Polonia en el siglo XIX</i>	697
Kazimierz SABIK	
<i>El mito de Prometeo en tres obras dramáticas: Prometeo Jiménez, revolucionario de Agustín Gómez Arcos, Hay una nube en su futuro de José Ricardo Morales y El fuego de José Ramón Enríquez</i>	706
María Teresa SANTA MARÍA FERNÁNDEZ	
<i>César Vallejo y la poesía española</i>	714
Nazaret SOLÍS MENDOZA	
<i>Revistas y periódicos ilustrados del Modernismo</i>	721
Ana SUÁREZ MIRAMÓN	
«No lo llares plagio, llámalo reescritura»: <i>Villiers de l'Isle-Adam en Atxaga</i>	729
Enric SULLÁ	
<i>Emilia Pardo Bazán y los clásicos. Notas sobre historia y crítica literaria</i>	740
Dolores THION SORIANO-MOLLÁ	

	<i>Pág.</i>
<i>Belleza y solipsismo en dos sonetos de Juan Ramón Jiménez</i> Esteban TORRE	753
<i>Retórica de la identidad en Luis Cernuda</i> María Victoria UTRERA TORREMOCHA	765
<i>El desnudo imposible como tema poético en Vicente Aleixandre</i> Pilar VEGA RODRÍGUEZ	776
<i>Memoria de apetencias. Industria y consumo cultural</i> Solveig VILLEGAS ZERLIN	788
<i>Y Hesperia fue hecha. Sobre la primera novela de Gregorio Morales</i> Sultana WAHNÓN	797

IV. TEORÍA/VARIA

<i>Reflexiones en torno al canon</i> Cristina ÁLVAREZ DE MORALES	809
<i>Perspectivas actuales en retórica. Notas para un contexto</i> Rosa María ARADRA SÁNCHEZ	817
<i>Estrategias de manipulación en el texto periodístico español actual: La prensa digital</i> Enrique BERNÁRDEZ	828
<i>El oxímoron X sin X</i> Túa BLESA	837
<i>Entregarse a la lectura: La primera entrega</i> Jean-François BOTREL	846
<i>Rescate de archivos e investigaciones filológicas para una justa valoración de la literatura colonial. El seminario «San Antonio Abad» de Cusco y el Romance fundacional de la literatura argentina como casos testigos</i> Sofía M. CARRIZO RUEDA	857
<i>Comentario de texto lexicográfico: Sentimientos y emociones en el Diccionario académico</i> ... Manuel CASADO VELARDE	870
<i>Apuntes sobre viejo barroco y nuevo clasicismo</i> José CHECA BELTRÁN	879
<i>Tres apostillas al último Umberto Eco</i> Francisco ESTÉVEZ	892
<i>El Parómeon. Un apunte al Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (Garrido Gallardo, 2009)</i> Mario GARCÍA-PAGE	899

	<i>Pág.</i>
<i>La narratología posclásica y la secularización del texto narrativo</i>	912
Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ	
<i>Alrededor de Meditaciones del Quijote o más sobre la verdad poética en Ortega</i>	923
Felipe GONZÁLEZ ALCÁZAR	
<i>Miguel Ángel Garrido Gallardo revisitado en Nueva Revista</i>	933
José GRAU	
<i>Literatura y mujeres: Desde la ocultación a la construcción de una subjetividad</i>	938
María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ	
<i>La enseñanza de la lectura y de la escritura</i>	949
José HERNÁNDEZ GUERRERO	
<i>Comentarios a Un sueño plurilingüe para España</i>	961
Covadonga LÓPEZ ALONSO	
<i>El comentario de textos como actividad enactiva</i>	973
Ángel LÓPEZ GARCÍA	
<i>Vat. lat. 12900. El fragmento latino visigótico de la epístola a los gálatas y su versión árabe andalusí</i>	980
Francisco MARCOS MARÍN	
<i>Avatares de la teoría. Entre la historia literaria y la historia de las textualidades</i>	989
Juan José MENDOZA	
<i>La naturaleza de la textualidad</i>	1001
Michael METZELTIN	
<i>Los grafemas finales de la palabra y la posición del acento</i>	1012
Masami MIYAMOTO	
<i>«Descubrir relaciones con lo otro»: Confirmaciones extrafilológicas del valor de la comunicación literaria</i>	1025
José Manuel MORA FANDOS	
<i>Pájaros y mariposas. Para una nueva semiótica de la onomatopeya</i>	1033
Juan Carlos MORENO CABRERA	
<i>La hermenéutica de Menéndez Pelayo</i>	1045
Ciriaco MORÓN ARROYO	
<i>Leyendo a Ortega como una mujer</i>	1055
Isabel NAVAS OCAÑA	
<i>El texto como objeto semiótico dialectal. Intertextualidad cultural e individuo en Diarios de damas de la corte Heian</i>	1070
María Azucena PENAS IBÁÑEZ	

	<i>Pág.</i>
<i>La simulación biográfica en el cine: El efecto K. El montador de Stalin (Valentí Figueres, 2012)</i>	1085
José Antonio PÉREZ BOWIE	
<i>Aproximaciones orteguianas a los géneros literarios</i>	1097
Ángel PÉREZ MARTÍNEZ	
<i>Nuevo mundo, nuevas teorías: Literatura y cultura en el debate latinoamericano</i>	1109
Genara PULIDO TIRADO	
<i>Cervantes en la escena madrileña en el IV centenario de su muerte (Teatros del Canal y Teatro Español)</i>	1123
José ROMERA CASTILLO	
<i>La copla sefardí Historia de Purim según la versión de un manuscrito aljamiado de Sarajevo (1794) - Venecia (1800 y ss.)</i>	1134
Elena ROMERO CASTELLÓ	
<i>De comienzos narrativos: Cuentos populares extremeños</i>	1154
María Victoria ROMERO GUALDA	
<i>La écfrasis del caleidoscopio</i>	1168
Keith Manuel ROSS GUILLINS	
<i>La lengua de la filosofía. Comentario de unos fragmentos del prólogo y del introductorio de Alonso de Zepeda y Adrada a su traducción del Árbol de la ciencia de Ramón Llull (Bruselas, 1663)</i>	1180
Francisco Javier SATORRE GRAU	
<i>Poesis et pictura o el comentario del comentario</i>	1191
Kurt SPANG	
<i>El viaje de la vida y sus imaginarios</i>	1201
Juan Felipe VILLAR DÉGANO	
<i>Literatura comparada, conmutación y sentido</i>	1210
Jorge WIESSE REBAGLIATI	
<i>Rabelais y el mundo hispánico</i>	1220
Alicia YLLERA	

I PRESENTACIÓN

DELANTAL

Un grupo de discípulos y amigos del profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo le ofrecimos ya, como regalo, un primer *Homenaje* con motivo del 25 aniversario de su carrera como docente e investigador, que titulamos *Comentarios de textos literarios hispánicos* (Madrid: Síntesis, 1997) y que, a fuer de prematuro, pudo permitirse el lujo de escapar a lo estrictamente académico para presentar un carácter más íntimo, menos voluminoso y más monográfico; lo que quizás explica la suerte, ciertamente inusitada para el género, que tuvo en el mercado editorial, donde para sorpresa de todos, incluida la editorial, se vendió muy bien y se agotó en poco tiempo. Festejábamos en él al amigo antes —pero no menos— que al maestro.

Ahora que su carrera profesional llega convencionalmente a su cierre y en realidad a su cima, casi los mismos —lo que también dice mucho de él— tomamos la iniciativa de promover este segundo *Homenaje*, ya de carácter más académico y abierto, que hoy ve felizmente la luz. La respuesta a nuestra convocatoria fue tan entusiasta y fértil que, además de la alegría de sentirnos tan y tan bien acompañados en la celebración, nos proporcionó la sorpresa y, por qué no decirlo, la satisfacción de ver impresas en papel las muchas páginas en que se plasmó. A la hora de esbozar con tres brochazos la figura de Miguel Ángel, sirven las mismas palabras, apenas corregidas, pero muy aumentadas, que ya lo retrataban en el volumen anterior.

Los estrictos límites de esta presentación no consienten la evocación cabal de una personalidad tan rica como enriquecedora. Investigador riguroso, profesor de amenidad y dedicación ejemplares, escritor pulcro y responsable, el doctor Miguel Ángel Garrido Gallardo, catedrático de universidad y profesor de investigación del CSIC —al que sigue vinculado como doctor *ad honorem*— en el Grupo de Análisis del Discurso, es por encima de todo ello un hombre inteligente y, en el mejor sentido de la palabra, bueno; cualidades que es raro encontrar por separado, y juntas, excepcional.

Quienes han trabajado a su lado saben de su exigencia, de su espíritu crítico, de su sentido del humor, aplicados antes reflexiva que transitivamente, nunca hirientes, siempre estimulantes; de su independencia, de su amplitud y altura de miras, de su profundo respeto a las personas, de su despego de las consabidas mezquindades del mundo y del mun-

dillo; de la calidad, en suma, de su honda humanidad. De sus méritos profesionales hablan elocuentemente el *curriculum* y la bibliografía que siguen a estas palabras de presentación; y lo hacen con el lenguaje rotundo de los hechos.

Si acaso, podríamos destacar que, en los últimos veinte años, el profesor Garrido Gallardo ha llevado a buen puerto proyectos punteros en el ámbito del hispanismo como el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica y la cátedra Dámaso Alonso, cuyos resultados son fecundísimos, hasta el punto de que no estamos aún en condiciones de calibrarlos del todo, también porque no tienen punto de comparación. Nos alegra especialmente que a lo largo de su carrera haya recibido múltiples reconocimientos, algunos de tanta importancia como el Premio Julián Marías de Investigación, de la Comunidad de Madrid, o el Premio Internacional Menéndez Pelayo, y los nombramientos de académico correspondiente de las Academias de la Lengua de Argentina, Chile y Uruguay.

Hemos dispuesto el contenido de este ramillete de estudios, que todos los participantes ofrecemos en honor del profesor Garrido Gallardo, en cuatro partes. La primera, de presentación, incluye el índice, amén de esta presentación, el *curriculum vitae* y las publicaciones del homenajeado. La segunda acoge los estudios de la Edad Media a la Edad de Oro; la tercera, los de la Ilustración a la Posmodernidad; y la cuarta, los trabajos de estricta Teoría y de temática varia. La mera enunciación de las partes habla también con elocuencia de la amplitud de intereses que ha desplegado Miguel Ángel en su carrera académica; lo mismo que un repaso del índice, de la calidad científica de los colegas que han querido festejarlo con un estudio a él dedicado. Nosotros nos hemos limitado a disponerlos en haces; pero, eso sí, tenemos el privilegio de ser los primeros en felicitar al profesor Garrido Gallardo por una dilatada trayectoria académica tan generosa como fructífera.

Los editores

CURRICULUM VITAE DE MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO

Miguel Ángel Garrido Gallardo nació en Lubrín (Almería) el 7 de septiembre de 1945. A los pocos meses su familia se trasladó a Los Santos de Maimona (Badajoz), villa de donde ahora es hijo adoptivo por votación unánime del pleno municipal. Allí vivió su infancia y cursó el Bachillerato Elemental. Estudió el Bachillerato Superior en el colegio salesiano María Auxiliadora de Mérida y el curso preuniversitario en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. Con una beca de la Fundación Universitaria Española, hizo la carrera de Filología Románica en la Universidad de Madrid (hoy, Complutense) y siguió cursos de ampliación de estudios en lenguas clásicas y crítica literaria en los Seminarios de dicha Fundación, así como en centros universitarios de Francia, Italia y Alemania. Se doctoró con la máxima calificación en 1971. Había ingresado en 1967 como becario en el Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica (CSIC), integrándose en el equipo que preparaba la colección bibliográfica *Veinticuatro diarios* (4 vols., 1968-1975). También con el soporte del CSIC, realizó diversas estancias en París (CNRS). Fue, desde 1970, profesor de Gramática General y Crítica Literaria de la Universidad de Madrid. Ganó, sucesivamente, plaza de colaborador (1972) e investigador científico (1979) en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en la especialidad de Teoría de la Literatura. Durante los cursos 1979-1980 y 1980-1981 consiguió, respectivamente, los puestos de profesor agregado y catedrático de Gramática General y Crítica Literaria de la Universidad de Sevilla, permaneciendo como doctor vinculado en el Instituto de Filología Hispánica del CSIC, para reincorporarse, a continuación, como investigador en activo, a la vez que volvía a dar clase en la Universidad Complutense.

Organizó el Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, que se celebró en Madrid del 20 al 25 de junio de 1983, acontecimiento fundamental para la generalización académica de las estrategias semiológicas en el mundo hispánico. En 1984 fue elegido presidente de la Asociación Española de Semiótica, que celebraba su primera asamblea en Toledo. También en ese mismo año, fue elegido miembro de la directiva de la International Association for Semiotic Studies, en el congreso celebrado en Palermo, y reelegido en el cargo para sucesivos quinquenios hasta 1998. En 1984 creó y dirigió el curso «Propedéu-

tica para la investigación en Teoría de la Literatura» como enseñanza de postgrado del CSIC, que se celebraba anualmente. En 1995 fue nombrado director de la comisión de español del *Dictionnaire International des Termes Littéraires/International Dictionary of Literary Terms*, proyecto que se había comenzado en 1964, bajo la dirección de Robert Escarpit, y cuyas labores se reanudaron a finales del pasado siglo.

Fue promotor y primer director en funciones del Instituto de la Lengua Española del CSIC (2001-2002), director del Programa de Alta Especialización en Filología Hispánica (2001-2013) y de la Cátedra «Dámaso Alonso» de cooperación con universidades americanas (2000-2012), vocal asesor de Humanidades y Ciencias Sociales de la Presidencia del CSIC (1996-2000), miembro del Consiglio Scientifico del Instituto de la Enciclopedia Italiana (1999-2001) y delegado de la Unión Académique Internationale (1999-2010). Ha enseñado en cursos regulares de las universidades de Sevilla, Navarra y Complutense de Madrid (35 años), y ha dictado conferencias, seminarios y cursos de doctorado en otras universidades de 25 países y 4 continentes.

Vinculado a múltiples tareas editoriales de difusión científica, ha ejercido la crítica literaria en el suplemento cultural de *ABC* (1993-1995) y es miembro del Consejo Asesor de la colección bibliográfica *Problemata semiotica* (Kassel, Reichenberger) y de *Palmyrenus. Colección de Textos y estudios Humanísticos*. Ha dirigido *Teoría de la literatura y Literatura comparada* (Madrid, Síntesis), *Idioma e Iberoamérica* (Madrid, Mapfre) y *Anejos de Revista de Literatura* (Madrid, CSIC). Igualmente ha sido miembro del Consejo, entre otras, de las revistas *Atlántida* (Madrid), *Calamus Renascens* (Cádiz), *Dialogía* (Ayacucho, Perú), *Discurso* (Sevilla), *Exemplaria* (Huelva), *Hispanica Posnaniensia* (Posnam, Polonia), *Humanitas* (Jaén), *Itinerarios* (Varsovia, Polonia), *Kañina. Revista de Artes y Letras* (Costa Rica), *Letras* (Buenos Aires, Argentina), *Hispanic Letters* (Texas, EE. UU.), *Lexis* (Lima, Perú), *Prosopopeya* (Valencia), *Revista de Poética Medieval* (Alcalá de Henares), *Rítmica* (Sevilla), *S. Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* (Viena, Austria), *Semiosis* (Xalapa, México) y *Tropelías* (Zaragoza). Fue director de la *Revista de Literatura* (Madrid, CSIC) desde 1988 hasta 2010.

Ha recibido numerosos premios y distinciones, entre los que se cuentan el Premio Antonio de Nebrija (FCV, 2011), el Premio de investigación Julián Marías a la carrera científica (CAM, 2012), el Premio Emilio Castelar del Ayuntamiento de Cádiz (2013) y el premio internacional Menéndez Pelayo (2016). Es también profesor honorario de la Universidad del Pacífico (Lima, 2013).

Fue nombrado académico correspondiente de la Academia de Letras de Argentina (2005), de la Academia Chilena de la Lengua (2007) y de la Academia Nacional de Letras de Uruguay (2008).

Cometidos más recientes, y aún vigentes, son el de editor de *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, director de la División de Cultura de la Fundación Internacional Obra Pía de los Pizarro y presidente del Comité Científico de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR).

PUBLICACIONES

Libros y ediciones

1. *La estructura social en la Teoría de la Literatura*. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1973.
2. *Introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías, 1975.
3. *Novela y ensayo contemporáneos*. Madrid: La Muralla, 1975.
4. *Literatura y sociedad en la España de Franco*. Madrid: Prensa Española, 1976.
5. *Estudios de Semiótica literaria*. Madrid: CSIC, 1982.
6. *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos* (volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 al 25 de junio de 1983). Madrid: CSIC, 1985. Editor.
7. *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos* (volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 al 25 de junio de 1983). Madrid: CSIC, 1986. Editor.
8. *La Crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus, 1987. Editor.
9. *Lenguaje y propaganda*. Madrid: Publicaciones de la Armada, 1987.
10. *Teoría de los géneros literarios (introducción, selección y bibliografía)*. Madrid: Arco/ Libros, 1988. Editor.
11. *Índices de Revista de Literatura. Números 1-100* (en colaboración con VV. AA.). Madrid: CSIC, 1990.
12. *Mil libros de Teoría de la Literatura* (en colaboración con Luis Alburquerque). Madrid: CSIC, 1991.
13. *La Teoría literaria de György Lukács*. Valencia: Amós Belinchón, 1992.
14. *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la Literatura*. Madrid: CSIC, 1994.
15. *La moderna crítica literaria hispánica. Antología*. Madrid: Mapfre América, 1996.
16. *Crítica literaria. La doctrina de L. Goldmann*. Madrid: Rialp, 1996.
17. *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis, 2000.
18. *El CSIC en los umbrales del siglo XXI*, número monográfico de *Arbor*, CLXVI, 653. Madrid: CSIC, 2000.
19. *La obra literaria de Josemaría Escrivá*. Pamplona: EUNSA, 2002. Editor.
20. *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. Madrid: CSIC – Fundación Hernando de Larranmendi, 2004. Editor.
21. «Edición digital, edición bilingüe y notas de Antonio de Nebrija, *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintilianom*», *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín* (en CD). Madrid: CSIC – Fundación Hernando de Larranmendi, 2004.
22. *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*. 3.^a ed. corregida. Madrid: Síntesis, 2004.
23. *Teoría/Crítica. Estudios en Homenaje a la profesora Carmen Bobes*. Madrid: CSIC (Anejos de Revista de Literatura), 2007. Editor.
24. *El Quijote y el pensamiento teórico-literario* (en colaboración con Luis Alburquerque-García). Madrid: CSIC, 2008. Editor.

25. *Diccionario español de términos literarios internacionales (Elenco de términos)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras – International Union of Academies, 2009.
26. *Fundamentos del lenguaje literario*, Libro I de la Summa *El lenguaje literario. Vocabulario Crítico*. Madrid: Síntesis, 2009.
27. *El lenguaje literario. Vocabulario crítico* (en colaboración con Lubomir Dolezel et al.). Madrid: Síntesis, 2009. Editor.
28. *Laicidad y laicismo (Estudio semántico)* (en colaboración con O. González de Cardedal et al.). Madrid: Rialp, 2011. Editor.
29. *La Biblioteca de Occidente en contexto hispánico*. Madrid: UNIR editorial, 2013. Editor.
30. *El futuro de la literatura y el libro*. Lima: Universidad del Pacífico, 2014.
31. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Enciclopedia en la red, 2015, en línea: <http://humanidades.csic.es/ile/web/detli>. Director.
32. *El Arte de hablar en público de Elio Antonio de Nebrija. Traducción del latín, edición y notas*. Madrid: Rialp, 2017.

Capítulos de libros

1. «La lengua literaria. Principales recursos estilísticos», en *Contestaciones de Temario*. Madrid: La Escuela Española, 1974, pp. 100-109.
2. «35 años de la teoría de la literatura y de la crítica literaria en España (1940-1975)», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1977, pp. 301-304.
3. «El uso literario del lenguaje», en *Curso de Lengua Española*. Madrid: Alhambra, 1979, pp. 221-241.
4. Prólogo a *La Narrativa de Felipe Trigo*, de A. Martínez San Martín. Madrid: CSIC, 1983, pp. 17-24.
5. «Estructura social y Forma del contenido literario», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 239-249.
6. «Notas sobre el sainete como género literario», en *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983, pp. 13-22.
7. «La raíz social de la obra literaria», en *II Jornadas de Sociología de la Literatura*. Madrid: ACS, 1984, pp. 14-34.
8. «Estructura social en la Teoría de la Literatura», en *Momentos de Crítica literaria III. Anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literarias*. Joao Pessoa: A. Uniao Cia. ed., 1985, pp. 95-106.
9. «La nueva retórica», en VV. AA., *Mentalidad dominante y repuestas de futuro*. Madrid: Moncloa, 1985, pp. 31-43.
10. «Jakobson y la Semiótica literaria», en *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: CSIC, 1985, pp. 891-901.
11. «El I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo (1983)», en AES, *Investigaciones Semióticas I*. Sevilla: CSIC, 1986, pp. 225-232.
12. «La narración en presente (notas sobre el tiempo verbal del relato en español)», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 1986, pp. 577-586.
13. «Prólogo para adultos» en César Aller, *Poesía para niños*. León: Everest, 1986, pp. 9-16.

14. «San Juan de la Cruz, emisor poético», en VV. AA., *Simposio sobre S. Juan de la Cruz. Ponencias*. Ávila: Secretariado Teresiano-Sanjuanista, 1986, pp. 111-125.
15. «Retórica y grado cero», en *Philologica Hispaniensia. In honorem M. Alvar*, IV. Madrid: Gredos, 1987, pp. 183-194.
16. «La Teoría literaria española en el último lustro (ensayo bibliográfico)», en *Homenaje a José Simón Díaz. Varia Bibliográfica*. Kassel: Reichenberger, 1987, pp. 311-319.
17. «Sémiotique et Hispanisme», en *Semiotic Theory an Practice*. Berlin – New York – Amsterdam: Walter de Gruyter, 1988, pp. 293-299.
18. «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 1-20.
19. «Los zapatos de Concha Velasco. Apostillas sobre tematización poética de lo cotidiano», en AES, *Lo cotidiano y lo teatral* (vol. I de las Actas del II Simposio Internacional de Semiótica). Oviedo: Universidad, 1988, pp. 187-201.
20. «Dámaso Alonso, crítico literario», en VV. AA., *Homenaje a Dámaso Alonso*. Madrid: UCM, 1991, pp. 53-60.
21. «Condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria», en *Festschrift H. Flasche*. Bonn: Francke, 1991, pp. 509-520.
22. «De que el mono desciende del hombre. Perspectivas actuales de la Semiótica», en A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), *Introducción a la Semiótica*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 15-30.
23. «Enseñar deleitando: el lenguaje de la literatura», *Actas del I Congreso Internacional sobre la Enseñanza del Español*. Madrid: Cemip, 1993, pp. 23-40.
24. «Menéndez Pelayo», en *Diccionario de Literatura Española*. Madrid: Alianza, 1993, s. v.
25. «Poesía y mística: algunas conclusiones teórico-críticas tras las celebraciones sanjuanistas», en Juan Villegas (ed.), *De lingüísticas, poéticas y retóricas*, vol. I de las Actas del XI Congreso Internacional de la AIH. Irvine (CA), 1994, pp. 205-215.
26. «Las columnas del periodismo español», en Miguel Ángel Muro (ed.), *Creación y Teoría Literaria. Actas del Seminario Filología Hispánica 1993*. Logroño: Consejería de Cultura, 1994, pp. 9-32.
27. «Poesía no es ficción», en Vicente José Benet y María Luisa Burguera (eds.), *Ficcionalidad y escritura*. Castellón: Universidad Jaume I, 1994, pp. 29-41.
28. «Los géneros literarios», en Darío Villanueva (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 165-189.
29. «Bajtín y los géneros literarios», en J. Romera *et al.* (eds.), *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor, 1995, pp. 45-53.
30. «Homenaje a Lotman: Mi lote de la heredad», en J. M. Pozuelo y F. de Vicente (eds.), *Mundos de ficción*, VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 131-136.
31. «Consistencia del código lingüístico y dimensión social. Rasgos de la doctrina de I. Lotman», *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, pp. 209-223.
32. «Marcelino Menéndez Pelayo», en V. G. de la Concha (ed.) y L. Romero Tobar (coord.), *Historia de la Literatura Española Siglo XIX*, II. Madrid: Espasa Calpe, 1997, pp. 867-874.

33. «Prólogo a la edición española», en L. Dolezel, *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1997, pp. 1-15.
34. «La noción de género literario en el siglo xx», en J. Álvarez B. y José Checa (eds.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: CSIC, 1998, pp. 867-874.
35. «Nacimiento de la conciencia trágica», en Túa Blesa (ed.), *Mitos*, I. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 151-157.
36. «Presentación», en *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM *Obras Completas*. Madrid: Digibis. Edición Nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo, 1999.
37. «La Significación actual de la Retórica del Brocense», en C. Solís, F. Tejada, M. Terrón y A. Viudas (eds.), *El Humanismo Extremeño*. III. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, 1999, pp. 365-375.
38. «Literatura, público, nominalismo», en *Filosofía y Literatura*. Salamanca: Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, 2000, pp. 89-104.
39. «La Teoría literaria en los albores del siglo XXI. Repaso y reflexión», en E. Hopkins Rodríguez (ed.), *Homenaje a Luis Jaime Cisneros en su 80 aniversario*. Lima: Fondo Editorial – Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, pp. 236-254.
40. «Literatura espiritual española ante el siglo XXI», en *La obra literaria de Josemaría Escrivá*. Pamplona: EUNSA, 2002, pp. 229-259.
41. «Retórica del periodismo científico», en C. Saralegui y M. Casado (eds.), *Pulchre, Bene, Recte. Estudios en Homenaje al Prof. Fernando González Ollé*. Pamplona: EUNSA, 2002, pp. 593-604.
42. «Lenguas y literaturas en Iberoamérica», en *Mecenazgo cultural de Hernando de Larramendi*. Madrid: Fundación Mapfre – Tavera, 2002, pp. 129-131.
43. «Significado presente de un corpus del siglo XVI (Retóricas españolas de la Biblioteca Nacional de Madrid)», en J. M. Maestre, J. Pascual y L. Charlo (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III. Homenaje al Prof. Antonio Fontán*. Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos – Laberinto, 2003, pp. 647-657.
44. «Consideraciones necesarias para una semiótica desde la recepción», en J. A. Hernández Guerrero (ed.), *La recepción de los discursos: El oyente, el lector y el espectador. Actas del III Seminario Emilio Castelar (16-18, diciembre, 2002)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003.
45. «XV Retóricas del siglo XVI escritas en latín. Presentación (Del *Artis Rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristoteles, Cicerone, Quintiliano* de Nebrija al *De Arte Rhetorica* de Juan de Santiago)», en *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín* (CD). Madrid: CSIC – Fundación Hernando de Larramendi, 2004, pp. 1-30.
46. «Reflexiones sobre la confección de un diccionario español e internacional de términos literarios», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo I («Literatura Medieval, Lingüística, Historia, Teoría Literaria, Estudios Culturales»). Nueva York: Juan de la Cuesta, 2004, pp. 357-364.
47. «El Oxímoron pensamiento literario», prólogo a *Para una Historia del Pensamiento literario en España*, de A. Chicharro Chamorro. Madrid: CSIC, 2005, pp. 11-26.
48. «Retórica latina y Literatura española de la Edad de Oro», en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*. Pamplona: EUNSA, 2005, pp. 53-72.

49. «Afectación», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. I, s. v. Madrid: Castalia, 2005.
50. «La Crítica Académica: España y América Latina», en U. Lada Ferreras y A. Arias-Cachero (eds.), *La Literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*. Gijón: Litterastur, 2005, pp. 43-58.
51. «Los Tropos en la obra de Cervantes», en *Palabras, normas, discursos. (En Memoria de Fernando Lázaro Carreter)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005, pp. 559-568.
52. «Nebrija y las Retóricas del siglo XVI», en *Filología y Lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 1729-1745.
53. «Fuerza y actualidad de los textos», en J. L. Caballero (ed.), *El impacto de la Biblia*, 2.^a ed. Pamplona: EUNSA, 2006, pp. 15-38.
54. «Literatura y periodismo, géneros en la frontera», en J. A. Hernández Guerrero, M. C. García Tejera, I. Morales y F. Coca (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006, pp. 157-166.
55. «Spanish Latin Rhetoric of 16th century» (en colaboración con A. L. Luján y L. Alburquerque), en J. Axer y A. Skolimowska (eds.), *Respublica Litteraria in Action. Speech. Poems, Inscriptions*. Warsaw – Cracow: OBTA – PAU, 2007, pp. 49-84.
56. «50 años de *Lingüística y poética*», en M. V. Utrera y M. Romero (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 697-714.
57. «Menéndez Pelayo», en F. Baasner y F. Acero Yus (dirs.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX. Diccionario bibliográfico*. Madrid – Darmstadt: CSIC – Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, pp. 554-562.
58. «Presentación», en F. Baasner y F. Acero Yus (dirs.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX. Diccionario bibliográfico*. Madrid – Darmstadt: CSIC – Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
59. «La verdad de la Mentira», prólogo a *Augusto Roa Bastos*, de Rodrigo Colmán Llano. Asunción (Paraguay): Servilibro, 2007, pp. 5-10.
60. «El *Quijote* “intencio operis”», en *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 7-18.
61. «El texto del *Quijote* y el Catecismo de Trento», en Carlos Alvar y Ruth Fine (eds.), *Cervantes y las religiones*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2008, pp. 157-175.
62. «Rafael Lapesa: magisterio y proyección universal», en *El legado de Rafael Lapesa*. Simposio internacional. Valencia: Universidad de Valencia, 2008, pp. 21-26.
63. «La cátedra complutense de Nebrija y la Retórica del *Quijote*», en *De Cervantes a Calderón. Sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro*. Varsovia: Universidad de Varsovia (I. de Estudios Ibéricos), 2009, pp. 19-30.
64. «Retórica y periodismo», en C. Martínez Pasamar (ed.), *Estrategias argumentativas en el discurso periodístico*. Nueva York – Berlín: Peter Lang, 2010, pp. 11-30.
65. «Ironía», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VII, s. v. Madrid: Castalia, 2011 [2010], pp. 6299-6303.
66. «Don Marcelino, Juan de la Cueva, Lope de Vega y la preceptiva dramática», en *Aún aprendo. Estudios de literatura española*, Homenaje al profesor L. Romero Tobar. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 427-438.

67. «Significado presente del Centro de Estudios Históricos», en Patrizia Botta (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. I. Roma: Baggio Libri, 2012, pp. 21-33.
68. «Metáfora», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VIII, s. v. Madrid: Castalia, 2012.
69. «Metonimia», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VIII, s. v. Madrid: Castalia, 2012.
70. «Miguel Herrero García», en *Diccionario Biográfico Español*, vol. XXVI, s. v. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012 [2011].
71. «Fernando Lázaro Carreter», en *Diccionario Biográfico Español*, vol. XXIX, s. v. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.
72. «Marcelino Menéndez Pelayo», en *Diccionario Biográfico Español*, vol. XXXIV, s. v. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.
73. «Margherita Morreale (1922-2012)», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. LXXXVIII, 2. Santander, 2012, pp. 632-635.
74. «Miguel Ángel en su generación. Referencias de la *Nouvelle Critique* para una teoría general de la novela», en M. Álvarez Jurado (ed.), *Studia Philologica et Lingüística atque traductologica in honorem Miguel Á. García Peinado Oblata*. Sevilla: Bienza, 2014, pp. 531-544.
75. «El orador según Nebrija y el tertuliano de hoy», en Carmela Pérez-Salazar e Inés Olza (eds.), *Del Discurso de los medios de comunicación a la lingüística del discurso*. Berlin: Frank & Timme GMBH, 2014, pp. 531-544.
76. «Nominalismo y Literatura», en L. Alburquerque, J. L. García Barrientos y R. Álvarez (eds.), *Escritura y teoría en la actualidad*. Madrid: CSIC, 2017, pp. 19-34.

Artículos y otros textos

1. «Los nuevos caminos de la crítica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 258, 1969, pp. 254-261.
2. «György Lukács: aportaciones de su crítica literaria», *Prohemio*, II, 1, 1971, pp. 85-95.
3. «Notas sobre la enseñanza del español», *La Escuela en Acción*, V, 2, 1971, p. 39.
4. «Naturalismo», en *Gran Enciclopedia Rialp*, XVI, Madrid, 1973, s. v.
5. «Neorrealismo», en *Gran Enciclopedia Rialp*, XVI, Madrid, 1973, s. v.
6. «Oratoria», en *Gran Enciclopedia Rialp*, XVII, Madrid, 1973, s. v.
7. «El profesor Rafael de Balbín», *Boletín de Filología Española*, 46/49, 1973, pp. 46-49.
8. «Actualización del Comentario de textos literarios», *Revista de Literatura*, LXXIII/LXXIV, 1974, pp. 119-126.
9. «Presente y futuro de la Estilística», *Revista Española de Lingüística*, 4/2, 1974, pp. 207-218.
10. «Realismo», en *Gran Enciclopedia Rialp*, XX, Madrid, 1974, s. v.
11. «Retórica», en *Gran Enciclopedia Rialp*, XX, Madrid, 1974, s. v.
12. «El estructuralismo genético cinco años después», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 313, julio 1976, pp. 140-146.
13. «El Formalismo ruso en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325, julio 1977, pp. 181-183.

14. «Lenguaje y estilo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325, julio 1977, pp. 183-185.
15. «Estilo y lingüística aplicada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325, julio 1977, pp. 185-187.
16. «El problema del *valor* en la Crítica Literaria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325, julio 1977, pp. 187-188.
17. «Todavía sobre las funciones externas del lenguaje», *Revista Española de Lingüística*, VIII, 2, 1978, pp. 461-480.
18. «La Poética, disciplina actualizada», *Revista de Bachillerato* (Cuaderno monográfico), 2, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, pp. 74-81.
19. «El Código sin remitente», *Nuestro Tiempo*, 298, abril 1979, pp. 33-36.
20. «Una clave interpretativa para tres *recursos literarios* fundamentales en los *Milagros de Nuestra Señora*: La Alegoría, el Protagonismo absoluto y el Final feliz», *Revista de Filología Española*, LIX, 1979, pp. 279-284.
21. «Revistas que contienen trabajos sobre Literatura y Sociedad» (en colaboración con Lidio Nieto), *Revista de Literatura*, XLII, 82, 1979, pp. 213-221.
22. «El Instituto Miguel de Cervantes del CSIC al servicio de la Filología Hispánica», *Boletín Informativo del Instituto Miguel de Cervantes*, Madrid, 1980, pp. 5-17.
23. «El Poder de los Signos», *Ínsula*, 402, mayo 1980, p. 5.
24. «Los problemas de Teoría Literaria en la actualidad», *NELL*, I, 1, Paraíba (Brasil), 1980, pp. 7-10.
25. «Rafael de Balbín (1910-1978)», *Revista de Filología Española*, LX, 1980, pp. 345-353.
26. «Roland Barthes: las claves de un mensaje», *Nuestro Tiempo*, 310, 1980, pp. 97-101.
27. «Sobre la Semiótica (o Teoría) literaria actual», *Revista de Literatura*, XLII, 83, 1980, pp. 5-24.
28. «Hispanistas en Venecia», *Nuestro Tiempo*, 315, septiembre, 1980, pp. 5-7.
29. «Literatura sin tecnocracias», *Nuestro Tiempo*, 325/326, 1981, pp. 586-591.
30. «Obra abierta y mensaje literal», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 529- 537.
31. «Slang Used by Present-day Spanish Young People (I)» (en colaboración con M. Casado Velarde y M. Miyamoto), *Kenkyu Ronsyu Review*, 1981, pp. 83-98.
32. «La Filología Hispánica en España», *Boletín Informativo Instituto Miguel de Cervantes*, Madrid, 1981, pp. 17-31.
33. «Noticias filológicas», *Boletín Informativo Instituto Miguel de Cervantes*, Madrid, 1982, pp. 7-14.
34. «Hispanistas en Providence», *Nuestro Tiempo*, 352, 1983, pp. 72-75.
35. «Actividades de los Centros de Filología Hispánica», *Boletín Informativo Instituto Miguel de Cervantes*, Madrid, 1984, pp. 25-39.
36. «El Eco de la rosa», *Nuestro Tiempo*, 357, 1984, pp. 99-107.
37. «Slang Used by Present-day Spanish Young People (II)» (en colaboración con M. Casado Velarde y M. Miyamoto), *Keinkyu Ronsyu Review*, 1984, pp. 235-243.
38. «Actividades de los Centros de Filología Hispánica», *Boletín del Instituto Miguel de Cervantes*, Madrid, 1985, pp. 26-38.
39. «On the goals of semiotics (survey): Responses», *Semiotica*, 61, 3/4, 1986, p. 375.

40. «Literatura y verdad. *El nombre de la Rosa*», *Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 10/11, 1988, pp. 32- 39.
41. «El traje del clérigo. Función y significación», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Homenaje a Concha Casado), XLIII, 1988, pp. 307-316.
42. «Éxito inesperado/cantado. Investigación temática sobre *El péndulo de Foucault*», *Nuestro Tiempo/Documento*, 436, 1990, pp. 98-115.
43. «Homo Rhetoricus», en *Investigaciones semióticas III*, Madrid: UNED, 1990, pp. 23-38.
44. «Literatura sin tecnocracias. Condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria», *Actas del III Simposio Internacional de la AAS*, Granada: Universidad, 1990 (edición en microfichas).
45. «Northrop Frye (1912-1991)», *Revista de Literatura*, LIII/105, 1991, pp. 175-177.
46. «San Juan de la Cruz. De ayer a hoy», *Boletín del Colegio de Doctores y Licenciados*, 27, septiembre 1991, pp. 26-33.
47. «El lector», *República de las letras*, 343, 1992, p. 67.
48. «Nominalismo y literatura», *Anthropos*, 129, febrero 1992, pp. 55-58.
49. «A propósito de Peirce: Semiótica. Literatura. Verdad», *Signa I*, 1992, pp. 163-167.
50. «¿Qué es literatura?», *República de las Letras*, 34, 1992, pp. 31-32.
51. «Retórica de la persuasión. Puntos de un manifiesto», *Pretexto*, 3, 1992, pp. 50-51.
52. «Literatura espiritual española del siglo xx», en *Ex libris. Homenaje al Prof. Fradejas Lebrero*, Madrid: UNED, 1993, pp. 629-642.
53. «Jalones para una teoría del humor», *Ínsula*, 579, marzo 1995, pp. 1-4.
54. «Los excesos de la Desconstrucción. (A propósito del *Libro de J* de Harold Bloom)», *Revista de Literatura*, LVII/114, 1995, pp. 221-227.
55. «Literatura y autobiografía», *República de las letras*, 46, 1996, pp. 24-29.
56. «Miguel Delibes: a vueltas con la vida», *Zayas*, 3, 1996, pp. 42-45.
57. «La Lingüística de fin de siglo. Sobre *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* de Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer», *Saber/Leer*, 98, octubre 1996, p. 3.
58. «Semiotics in Spain» (en colaboración con J. M. Paz y L. Albuquerque), en Rauch-Irmengard y Car-Gerald (eds.), *Semiotics around the World. Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies*. New York – Amsterdam – Berlin, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 141-144.
59. «Semiótica y Teoría literaria en España» (en colaboración con L. Albuquerque), *Hispanic Journal*, XVII, 2, 1997, pp. 371-384.
60. «Investigaciones temáticas: las novelas de Delibes y la cultura católica», en *Homenaje al Prof. Antonio Roldán*. Universidad de Murcia, 1997, pp. 727-738.
61. «La Semiótica en mil palabras», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 53, 1997, pp. 126-130.
62. «Retóricas españolas del siglo xvi en la Biblioteca Nacional de Madrid» (en colaboración con L. Albuquerque y A. L. Luján), *Revista de Filología Española*, LXXVIII (3-4), 1998, pp. 327-351.
63. «La Literatura española al borde del siglo xxi», *Zayas*, 5, 1998, pp. 56-57.
64. «Semiótica de la comunicación pública de la ciencia», *Periodismo científico*, 23, 1998, p. 5.

65. «Los estudios de español en el CSIC», *Boletín de la Asociación de Profesores de Español*, 32, 1998, pp. 20-24.
66. «Humanismo y Retórica», *Prosopopeya*, 1, 1999, pp. 49-70.
67. «Sémiotique en Espagne: le Congrès de Madrid», *S. Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien*, X/4, 1999, pp. 755-770.
68. «Más sobre el Congreso de Semiótica de Madrid», *Signa*, 8, 1999, pp. 37-52.
69. «La Literatura del siglo XXI», *Zayas*, 6, 1999, pp. 8-10.
70. «Significado presente del CSIC», *Arbor*, CLXVI, 653, 2000, pp. 1-15.
71. «Calderón y los clásicos», *Zayas*, 7, 2000, pp. 40-43.
72. «La Semiótica en España y yo (1975-2000)», *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VII Congreso de la AES*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2000, pp. 71-81.
73. «Claves de la crítica literaria para el siglo XXI», *Actas del CI Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura*. Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español y Diputación Provincial, 2001, pp. 103-123.
74. «Luis Alberto de Cuenca», en P. Fröhlicher, G. Güntert, R. C. Imboden e I. López Guil (eds.), *Cien Años de poesía. 72 poemas españoles del siglo xx: estructuras poéticas y pautas críticas*. Bern: Peter Lang, 2001, pp. 735-744.
75. «Investigación científica y lengua española», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 74, 2001, pp. 154-163.
76. «Tampoco en los estudios literarios es bueno guiarse por la moda», *Boletín de la Asociación de Profesores de Español*, 40, 2001, pp. 24-27.
77. «Literary Semiotics in the Spanish framework (1984-1996)», en G. Pascalides y E. Xontolidu (eds.), *Semiotiké kai Politismos, Kultura, Logoteknia, Epikoinomía*. Tesalónica: Paratesetés, 2001, pp. 286-294.
78. «Gadamer y la crítica literaria», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 2002, pp. 94-97.
79. «Juan Miguel Lope Blanch (1927-2002)», *Ibero-Americana*, I/1, 2002, pp. 209-219.
80. «Eugenio Coseriu. In memoriam», *Boletín de Asociación de Profesores de Español*, 43, 2002, pp. 27-31.
81. «La teoría literaria ante el siglo XXI», *Anthropos*, 196, 2002, pp. 35-42.
82. «Le genre littéraire comme taxinomie», en Jean-Marie Grassin (ed.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. 2002, en línea: <http://ditl.academia.edu/DIT-LDictionnaireInternationaldesTermesLitt%C3%A9rairesDictionaryofInternationalTermsofLiteraturenet>.
83. «El nacimiento de la dramtología sistemática», *Saber / Leer*, 203, 2003, pp. 12-14.
84. «Significado y función de un personaje: el monje Jorge de Burgos en la novela *El nombre de la rosa*», *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*. Studia Silensia XXVII, vol. III. Burgos: Universidad de Burgos, 2003, pp. 483-497.
85. «Edward Said y la Literatura», *Prosopopeya. Revista de Crítica Contemporánea*, 4, 2004 [2003], pp. 11-14.
86. «Necrología. Fernando Lázaro Carreter (1923-2004)», *Revista de Literatura*, LXVI/132, 2004, pp. 577-581.
87. «Nebrija y los Estudios Humanísticos», *Torre de los Lujanes*, 55, 2004, pp. 57-68.

88. «Teoría de la Literatura» (Entrevista a Miguel Ángel Garrido, realizada por L. Albuquerque), *Hipertexto*, vol. 2 (revista electrónica), Univ. de Texas-Panamericana, 2005, pp. 72-84, en línea: http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper2Albuquerque.pdf.
89. «Fuerza y actualidad de los textos», en G. Aranda y J. L. Caballero (eds.), *La Biblia, palabra actual*. Pamplona: EUNSA, 2005, pp. 17-34.
90. «Tras la Edad Media: la retórica del *Quijote*», *Letras*, 52/53. Facultad de Filosofía y Letras: Buenos Aires, UCA, 2006, pp. 9-20.
91. «Presentación de *Dialogía*», *Dialogía*, I/1. 2006, pp. 3-10.
92. «Carmen Bobes y la Semiótica literaria en el último cuarto de siglo», *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Boves Naves*. Madrid: CSIC (Anejos de Revista de Literatura), 2007, pp. 2-49.
93. «Política lingüística: mucho ruido y pocas nueces», *Nueva Revista*, 111, 2007, pp. 25-30.
94. «Cincuenta años de Lingüística y poética», *Hermes*, VII, 1 (2.ª ed.), 2008, pp. 54-66.
95. «Significado de *literatura* en el siglo XXI», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 293/294, 2008, pp. 389-397.
96. «José Antonio Mayoral», *Revista Española de Lingüística*, XXXVII, 2008, pp. 465-468.
97. «Teoría literaria. Diálogo con Herbert Benítez Pezzolano», *Humanidades*, VII, 2008, pp. 170-182.
98. «/Literatura/ Investigaciones sobre el campo entre poesía y *cíber*», *Revista de Literatura*, LXXI, 142, 2009, pp. 379-405.
99. «Germán de Granda, investigador del español de América», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXIII, 299-300, 2009, pp. 1143-1145.
100. «El *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, texto indecible», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 27, 2010, pp. 103-118.
101. «La semiótica en mil palabras», *Nueva Revista de Política Cultura y Arte*, 128, 2010, pp. 147-156.
102. «El VIII Congreso de la AIH en Venecia (1980)», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 16, Roma, 2010, pp. 42-43.
103. «De acuerdo con todos. Acerca del *Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega», Discurso leído con motivo de la incorporación del Dr. Miguel Ángel Garrido Gallardo como Académico Correspondiente en España de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, Montevideo, 2010, en línea: <http://www.mec.gub.uy/academiadeletras/MarcoPrincipal.htm> [consulta: 19/09/2010].
104. «¿Cómo interpretar la literatura?», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 132, 2011, pp. 51-63.
105. «Manifiesto a favor del español como lengua de enseñanza», Trujillo (España), 2011, en línea: <http://www.fundacionpizarro.es/Convocatorias/manif> [consulta: 01/06/2011].
106. «El Futuro en español», Logroño, 2011, en línea: <http://www.larioja.com/videos/riojanizate/informe-rioja> [consulta: 22/12/2011].
107. «Una poética subliteraria en el siglo XVII», *SIGNA*, 21, 2012, pp. 501-524.

108. «La Biblioteca de Occidente», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 137, 2012, pp. 72-82.
109. «Edición crítica-histórica de *Santo Rosario*», *Studia et documenta (SetD)*, 6, Roma, 2012, pp. 418-423.
110. «Este otro Menéndez Pelayo», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 139, 2012, pp. 83-95.
111. «Stylistics/Estilística», *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Fourth Edition*. Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2012, pp. 457-459.
112. «Tradición, aportes y desafío de la teoría literaria en lengua española» (entrevista de Sebastián Pineda), *Arbor*, 188, 758, 2012, pp. 1197-1205.
113. «La noción de *polígrafo* en Menéndez Pelayo», *Cálamo FASPE*, 60, 2012, pp. 105-110.
114. «José Simón Díaz (1920-2012)», *Revista de Literatura*, LXXV/149, 2013, pp. 9-12.
115. «Menéndez Pelayo y la Literatura Comparada», *Revista de Literatura*, LXXV/150, 2013, pp. 529-546.
116. «El hispanismo africano ante el Diccionario Español de Términos Literarios», *Candil. Revista del hispanismo egipcio*, Madrid, 2013, pp. 251-258.
117. «Luis Alberto de Cuenca, filólogo», en Antonio Lafarque y Lorenzo Saval (eds.), *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*. Monográfico, *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*, 255, 2013, pp. 115-117.
118. «La batalla del libro» (entrevista realizada por M. A. Gozalo), *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 144, 2013, pp. 2-15.
119. «La Biblia», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 144, 2013, pp. 64-66.
120. «Octavio Paz, crítico literario», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 2014, pp. 39-50.
121. «Cervantes y la preceptiva literaria», *Anales Cervantinos*, XLVI, 2014, pp. 179-202.
122. «*Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez (Antología)», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 150, 2014, pp. 42-55.
123. «Poesía lírica y teoría crítica del siglo xx en contexto hispánico» (entrevista de S. Carrizo), *Letras*, 2014, pp. 133-148.
124. «Menéndez Pelayo y la literatura española», 4 conferencias impartidas en los días 18 y 25 de noviembre, 2 y 9 de diciembre de 1997 en la Fundación Universitaria Española (Madrid), en línea: vídeo en YouTube [consulta: 17/11/2014].
125. «La obra literaria de Teresa de Jesús», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 153, 2015, pp. 55-67.
126. «Juan María Díez Taboada (1932-2016)», *Revista de Literatura*, LXXIX/157, 2017, pp. 11-13.

Reseñas

1. «Sobre V. Báez San José, La estilística de Dámaso Alonso», *Prohemio*, II, 1, 1972, pp. 515-519.
2. «Sobre F. Marcos, Poesía narrativa árabe y épica hispánica», *Revista de Filología Española*, LVI, 1974 [1973], pp. 109-112.
3. «Sobre A. Yllera, Estilística, poética y semiótica literaria», *Revista Española de Lingüística*, V, 2, 1975, pp. 467-470.

4. «Sobre J. Rico Verdú, La retórica española de los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, LVII, 1975 [1974], pp. 347-351.
5. «Sobre J. M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1936-1969*», *Revista de Literatura*, LXXV/LXXVI, 1976, pp. 283-286.
6. «Sobre B. Spillner, *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*», *Revista Española de Lingüística*, VI, 1, 1979, pp. 237-239.
7. «Sobre R. Scholes, *Structuralism in Literature. An Introduction*», *Revista de Literatura*, XXXIX, 1978, pp. 162-163.
8. «Sobre S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*», *Revista de Literatura*, XXXIX, 1978, pp. 154-156.
9. «Sobre F. J. Raddatz, *Georg Lukács en testimonios personales y documentos gráficos*», *Revista de Literatura*, XXXIX, 1978, pp. 161-162.
10. «Sobre M. Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*», *Revista Española de Lingüística*, VIII, 1, 1978, pp. 160-161.
11. «Sobre W. O. Hendricks, *Semiología del discurso literario*», *Revista Española de Lingüística*, VIII, 1, 1978, pp. 251-256.
12. «Sobre Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, *Veinticuatro diarios (Madrid 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*», *Cuadernos Bibliográficos*, Madrid, 1978, pp. 266-268.
13. «Sobre V. M. Aguiar e Silva, *Competência Lingüística e Competência Literária*», *Revista de Literatura*, XL, 1978, pp. 219-223.
14. «Sobre W. Mignolo, Elementos para una teoría del texto literario», *Revista de Literatura*, XLII, 85, 1980, pp. 211-215.
15. «Sobre K. Spang, Fundamentos de Retórica», *Revista de Literatura*, XLIII, 85, 1981, pp. 201-203.
16. «Sobre D. Yndurain, Introducción a la metodología literaria», *Revista de Literatura*, XLIII, 85, 1981, pp. 203-204.
17. «Sobre VV. AA., *Problemas y límites del análisis estructural*», *Revista de Literatura*, XLIII, 86, 1981, pp. 281-284.
18. «Sobre L. Terracini, *I segni e la scuola. Didattica della letteratura come pratica sociale*», *Revista de Literatura*, XLIV, 87, 1982, pp. 152-154.
19. «Sobre C. Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*», *Revista de Literatura*, XLIV, 88, 1982, pp. 195-197.
20. «Noticias de Filología Hispánica», *Boletín Informativo Instituto Miguel de Cervantes 1982*, Madrid, 1983, pp. 30-41.
21. «Sobre A. Hénault, *Narratologie, Semiotique générale. Les Enjeux de la semiotique-2*», *Revista de Literatura*, XLV, 90, 1983, pp. 187-189.
22. «Sobre C. Pérez Gállego, *Psicosemiótica*», *Revista de Literatura*, XLVI, 92, 1984, pp. 188-189.
23. «Sobre E. Volek, *Cuatro claves para la modernidad*», *Revista de Literatura*, XLVI, 92, 1984, pp. 230-231.
24. «Sobre J. Alsina, *Problemas y métodos de la literatura*», *Revista de Literatura*, XLVIII, 96, 1986, pp. 457-458.
25. «Sobre L. Gómez Torrego, *Teoría y práctica de la sintaxis*», *Revista Española de Lingüística*, XVII, 1, 1987, pp. 245-246.

26. «Sobre W. Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*», *Revista de Literatura*, L, 100, 1988, pp. 579-582.
27. «Sobre R. Selden, *La teoría literaria contemporánea*», *Revista de Literatura*, L, 100, 1988, pp. 582-584.
28. «Sobre S. Muñoz Iglesias, *La religiosidad de El Quijote*», *Anales Cervantinos*, 1989, pp. 245-246.
29. «Sobre J. A. Pérez Rioja, *La creación literaria*», *Revista de Literatura*, LI, 102, 1989, pp. 599-600.
30. «Sobre M. Delcroix y F. Hallyn, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*», *Revista de Literatura*, LII, 104, 1990, pp. 562-565.
31. «Sobre G. Steiner, *Presencias reales*», *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, pp. 267-271.
32. «Sobre J. Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico*», *Revista de Literatura*, LVI, 112, 1994, pp. 515-516.
33. «Sobre J. Hillis Miller, *Cruce de fronteras: traduciendo teoría*», *Revista de Literatura*, LVI, 112, 1994, pp. 522-523.
34. «Sobre J. Domínguez Caparrós, *Teoría de la Literatura*», *Revista de Literatura*, LXV, 129, 2003, pp. 262-264.
35. «Sobre J. Mukarovsky, *Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del Arte*», *Revista de Literatura*, LXV, 129, 2003, pp. 259-260.
36. «Sobre Ciriaco Morón, *Para entender el Quijote*», *Revista de Literatura*, LXVII, 134, 2005, pp. 613-615.
37. «Sobre Françoise Étienne, *Rhétorique et patrie dans l'Espagne des Lumières. L'oeuvre linguistique d'Antonio de Capmany (1742-1813)*», *Revista de Literatura*, LXVIII, 135, 2006, pp. 321-323.
38. «Sobre Armando Pego Puigbó, *La escritura encendida*», *Revista de Literatura*, LXVIII, 136, 2006, pp. 690-692.
39. «Sobre Domingo Sánchez Mesa (ed.), *Literatura y cibercultura*», *Revista de Literatura*, LXIX, 138, 2007, pp. 591-593.
40. «Sobre Kurt Spang, *El Arte de la Literatura. Otra Teoría de la Literatura*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 136, 2011, pp. 261-264.
41. «Sobre Esteban Torre, *Visión de la realidad. Relativismo posmoderno (Perspectiva teórico-literaria)*», *Revista de Literatura*, LXXIV, 147, 2012, pp. 301-304.
42. «Sobre Mario Vargas Llosa, *La Civilización del espectáculo*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 138, 2012, pp. 235-240.
43. «Sobre Joseph Ratzinger/Benedicto XVI, *Jesús de Nazaret*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 142, 2013, pp. 231-238.
44. «Sobre George Steiner, *El Silencio de los libros*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 144, 2013, pp. 259-264.
45. «Sobre Ángel Fernández Artime, *Don Bosco, hoy*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 153, 2015, pp. 242-246.
46. «Sobre Antonio Barnés, *Elogio del libro de papel*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 155, 2015, pp. 223-226.
47. «Sobre Luis Alberto de Cuenca, *Los caminos de la literatura*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 155, 2015, pp. 227-231.

48. «Sobre Olegario González de Cardedal, *Ciudadanía y Cristianía*», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 160, 2016, pp. 263-267.

Tesis doctorales dirigidas

1. «El teatro de Jardiel Poncela», Joaquín Villanueva Ramírez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1977, sobresaliente *cum laude*.
2. «Estructura de la comunicación narrativa», José Antonio Valenzuela Cervera. Universidad de Murcia, Facultad de Filología, 1979, sobresaliente *cum laude*.
3. «Lengua y literatura en la segunda mitad del siglo xvi: Gómez Pereira, J. Huarte y F. Sánchez el escéptico», Esteban Torre Serrano. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, 1980, sobresaliente *cum laude*.
4. «La narrativa de Felipe Trigo», Ángel Martínez San Martín. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, 1981, sobresaliente *cum laude*.
5. «La poética de Pedro Salinas», María Rosa Sánchez de Medina Contreras. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, 1985, sobresaliente *cum laude*.
6. «La nueva novela hispánica (voz, modo, tiempo)», Alfonso Sánchez-Rey. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1989, sobresaliente *cum laude*.
7. «Contribución a la determinación formal del texto dramático (drama y tiempo)», José Luis García Barrientos. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1990, sobresaliente *cum laude*.
8. «La novela histórica anterior a Galdós», Antonio Ferraz Martínez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1991, sobresaliente *cum laude*.
9. «La Retórica de la Universidad de Alcalá. Contribución al estudio de la teoría literaria hispánica del siglo xvi», Luis Alburquerque-García. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1992, sobresaliente *cum laude*.
10. «Historia/Ficción en la Hermenéutica de Ricoeur», Vicente Balaguer Muñoz, Universidad de Navarra, Facultad de Filología, 1994, sobresaliente *cum laude*.
11. «Contribución al estudio sistemático de las Retóricas del siglo xvi: el foco de Valencia», Ángel L. Luján Atienza. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1997, sobresaliente *cum laude*.
12. «Contribución al estudio semiótico del espacio escénico (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extraescénicos)», María del Carmen Gómez de la Bandera. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2002, sobresaliente *cum laude*.
13. «El Cuento literario español (1991-2000). Aportación a su poética», Cristina Bartolomé Porcar. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2009, sobresaliente *cum laude* y premio extraordinario.
14. «Literatura y conciencia popular. Contribución al estudio de los procesos culturales hispanoamericanos (1920-1975)», Malvina Guaraglia. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filología, 2010, sobresaliente *cum laude*.
15. «El texto en el tiempo. Estudio de la tradición manuscrita de la Crónica de Fernando IV», Marcelo Rosende. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, sobresaliente *cum laude*.

16. «Ética y Retórica. La desautomatización y banalización de los discursos en la posmodernidad», Mercedes Martín de la Nuez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, 2011, sobresaliente *cum laude*.
17. «El Ejemplar Poético of Juan de la Cueva and Sixteenth-Century Poetics», Tim Fujioka. Universidad de New York City, Graduate Center (Dpt. of Hispanic and Luso-Brazilian Languages) (Pendiente de lectura).

Tesis de magíster dirigidas

1. «Variaciones morfosintácticas del español culto peruano a través de las obras *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa y *Antología de cuentos*, de Ribeyro», Doris Moscol Mogollón. CSIC, ILE, I Curso de Alta Especialización en Filología hispánica, 2002, sobresaliente *cum laude*.
2. «Literatura infantil. Sistematización de planteamientos teóricos contrastada con un ejemplo español», Juliana Laitano Abbot. CSIC, ILE, I Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2002, sobresaliente *cum laude*.
3. «Severo Sarduy. Elementos de una escritura neobarroca», William Montilla Narváez. CSIC, ILE, I Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2002, sobresaliente *cum laude*.
4. «Alfonso el Sabio y Vicente de Beauvais. Dos empresas enciclopédicas del siglo XIII», Mónica Liliana Vidal. CSIC, ILE, I Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2002, sobresaliente *cum laude*.
5. «La construcción de la verdad en la ficción de Augusto Roa Bastos. Un análisis de tres relatos: *La Excavación*, *Contravenida* y *Madame Sui*», Rodrigo Colmán Llano. CSIC, ILE, II Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2003, sobresaliente *cum laude*.
6. «El libro XXIII del *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais: ¿otra fuente del *orbe universo* del *Laberinto de Fortuna*?», Felipe Leandro Demetrio Tenenbaum. CSIC, ILE, II Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2003, sobresaliente *cum laude*.
7. «Relaciones intergenéricas en la obra de Augusto Monterroso», Margarita Sandoval. CSIC, ILE, III Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2004, sobresaliente *cum laude*.
8. «Una aportación a las poéticas del cuento (1990-1999)», Cristina Bartolomé Porcar. CSIC, ILE, III Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2004, sobresaliente *cum laude*.
9. «Fuego oculto. Estudio de la poesía de Claudio Rodríguez desde el budismo Zen, la mística y la magia», Sebastián Chalela Morris. CSIC, ILE, IV Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2005, sobresaliente *cum laude*.
10. «Análisis crítico del discurso: acercamiento comparativo al estudio ideológico del discurso de opinión en los editoriales de *ABC*, *El Mundo* y *El País*, a partir de los hechos del 11 de marzo de 2004 en Madrid», Rosa Cristina Rosero Cabrera. CSIC, ILE, IV Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2005, sobresaliente *cum laude*.
11. «Boulevard: imagen urbana e ironía en la lírica de Leonardo Padrón», Solveig Josefina Villegas Zerlín. CSIC, ILE, IV Curso de Alta especialización en Filología Hispánica, 2005, sobresaliente *cum laude*.

12. «Italo Calvino: los caminos del lector», Juan Diego Tamayo Ochoa. CSIC, ILE, V Curso de Alta especialización en Filología Hispánica, 2006, sobresaliente *cum laude*.
13. «Los Recursos de argumentación en el periodismo de opinión: Campmany», Marco Antonio Valencia Calle. CSIC, ILE, V Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2006, sobresaliente *cum laude*.
14. «El Centro de Estudios históricos: fundación de la Filología Hispánica del siglo xx», Guillermo Toscano. CSIC, ILE, VI Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2006, sobresaliente *cum laude*.
15. «El tiempo y la conciencia en Miss. Dalloway y Al Faro, de V. Woolf», Paz Cabo Sáenz. CSIC, ILE, VI Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2006, sobresaliente *cum laude*.
16. «La narrativa de la violencia política bipartidista colombiana y su representación histórica: análisis del discurso testimonial del relato Lo que el cielo no perdona», Alejandro Londoño Tamayo. CSIC, ILE, VII Curso de Alta especialización en Filología Hispánica, 2007, sobresaliente *cum laude*.
17. «Discurso y presuposición: Análisis contrastivo de anotaciones de la Biblia Latinoamericana y la Biblia de Navarra (Lc 6, 17-20; Lc 6, 27-38; Lc 8, 4-18; Lc 10, 17-23; Lc 12, 13-21; Lc 12, 22-34; Lc 14, 7-11; Lc 14, 12-14, y Lc 16, 19-31)», María Gabriela Mazzuchino. CSIC, ILE, VII Curso de Alta especialización en Filología Hispánica, 2007, sobresaliente *cum laude*.
18. «Contribución al estudio de la argumentación retórica en la publicidad audiovisual del Paraguay a partir de 1980», Óscar Pintasilgo Solís. CSIC, ILE, VII Curso de Alta especialización en Filología Hispánica, 2007, sobresaliente *cum laude*.
19. «Ficción y etnoficción. El lector implícito en la literatura indigenista de Chiapas», Leonel Jiménez Damián. CSIC, ILE, VIII Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2008, sobresaliente *cum laude*.
20. «La poesía de Ramón Palomares. Una lectura alternativa de la poesía experimental hispanoamericana de los años 70», Luis Carlos Azuaje Herrera. CSIC, ILE, IX Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2009, sobresaliente *cum laude*.
21. «La poesía de Luis Martín de la Plaza (caracterización y singularidad)», Michael Predmore. CSIC, ILE, IX Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2009, sobresaliente *cum laude*.
22. «César Vallejo y la generación poética española del cincuenta», Luis Enrique Jesús Nazareth Solís Mendoza. CSIC, ILE, IX Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, 2009, sobresaliente *cum laude*.

Proyectos dirigidos

1. «La Crítica Literaria Hispánica. Actualización metodológica». Entidad financiadora: CAICYT. Duración: 1/1/1982-31/12/1984. Cinco investigadores participantes.
2. «Retórica del Español I. Bases». CSIC. Duración: 1/1/1985-31/12/1988. Cinco investigadores participantes.
3. «Análisis narratológico de los relatos hispánicos contemporáneos». Entidad financiadora: CICYT. Duración: 1/1/1989-31/12/1991. Seis investigadores participantes.
4. «Retórica española del siglo xvi. Revisión histórica y virtualidad actual». Entidad financiadora: DGICYT. 1/6/1992-30/5/1995. Seis investigadores participantes.

5. «Corpus Retórico Español. Focos valenciano y alcalaíno en el siglo xvi. Revisión histórica y virtualidad actual». Entidad financiadora: DGICYT. Duración: 1/8/1995-1/8/1998. Once investigadores participantes.
6. «Retóricas españolas del siglo xvi conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid. Recuperación de un patrimonio cultural». Entidad financiadora: DGI de la CAM. Duración: 1/1/1999-31/12/2000. Once investigadores participantes.
7. «Diccionario Español e Internacional de Términos Literarios (I)». Entidad financiadora: DEGSIC. (PB 98-0692). Duración: 30/12/1999-30/12/2003. Once investigadores participantes.
8. «Diccionario español e internacional de términos literarios (II)». Entidad financiadora: DGI. Duración: 1-1-2004-31-12-2004. Once investigadores participantes.
9. «Vocabulario crítico del siglo xx». Entidad financiadora: DGI. Duración: 1/1/2005-31/12/2007. Diez investigadores participantes.
10. «Diccionario español de términos literarios internacionales». Entidad financiadora: Fundación Internacional Obra Pía de los Pizarro. Entidades participantes: CSIC, DITL (CNRS), IUA. Duración: 1/1/2008-30/9/2015. Ciento cincuenta y siete investigadores participantes.

Otros datos

El resumen del *curriculum* que hemos ofrecido no reseña los centenares de conferencias pronunciadas en los más diversos lugares, ni los cursos de doctorado, ni las participaciones en congresos, como organizador o como conferenciante. Tampoco las veces que ha sido miembro de tribunales de tesis y oposiciones, o de variados comités de selección y jurados de premios.

Implícitos quedan también los convenios con empresas y organismos que han permitido el desarrollo de toda la labor que fácilmente se adivina: cincuenta años de participación en proyectos de investigación, treinta y cinco años de cursos regulares en la universidad y un compromiso profesional activo en la difusión social de sus labores, tanto en España como en el extranjero, suman un inusual volumen de datos que, por lo demás, son públicos y conocidos.

Hemos dudado si recopilar las referencias de sus colaboraciones periodísticas, pero finalmente hemos preferido omitirlas también para configurar un conjunto ajustado, que seguramente será más del agrado de quien recibe este homenaje.

Otros datos biográficos y comentarios pueden ser encontrados, además de en las entrevistas académicas que hemos consignado en la bibliografía, en las siguientes entradas:

- *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, 1979, s. v.
- *Gran Enciclopedia de Extremadura*, Mérida, Extremeñas, 1989, s. v.
- *Homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo. Comentario de textos literarios hispánicos*, E. Torre y J. L. García Barrientos (eds.), Madrid: Síntesis, 1997.
- José Hernández Guerrero, «Miguel Ángel Garrido», en *El mentidero*, Cádiz: Universidad, 2006, pp. 223-224. También en «Miguel Ángel Garrido», en *Nuestras gentes*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento, 2007, pp. 207-208.

Copia para uso exclusivamente académico del autor. No se permite su distribución, impresión o puesta a disposición sin autorización.

II DE LA EDAD MEDIA A LA EDAD DE ORO

Copia para uso exclusivamente académico del autor. No se permite su distribución, impresión o puesta a disposición sin autorización.

LOS CARVAJAL Y LOS COBOS COMO TRASFONDO EN EL *RETRATO DE LA LOÇANA ANDALUZA*

Ignacio AHUMADA

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CSIC, Madrid)

1. INTRODUCCIÓN

En palabras de Georg Lukács, la novela histórica debe ofrecer una visión verosímil del período histórico en el que transcurre la acción. El mamotreto XLVII del *Retrato de la loçana andaluza*, por el contrario, es un texto histórico sobre el pasado de Martos engastado en una novela contemporánea, cuyo tema es el mundo de la prostitución en la ciudad de Roma en la tercera década del siglo XVI. Francisco Delicado pretende ofrecer en ese capítulo un retrato verosímil del pasado de la ciudad jaenesa de Martos.

Es evidente que tanto estas como otras noticias del mismo tenor nada tienen que ver con la trama argumental. Se trata de caprichosas interpolaciones en aras del juego narrativo en el que se mueve el autor a lo largo de toda la obra.

El mamotreto dedicado al pasado y descripción de Martos, patria de adopción de Delicado, ocupa casi tres páginas de la primera edición (ff. 37r-38r). El autor cuenta y trata de justificar los orígenes míticos de la ciudad, la vinculación a la más rancia tradición cristiana, la valentía de sus hombres, la honestidad de sus mujeres, la generosidad de sus campos... Todo ello a partir de los recuerdos de su infancia y adolescencia en tierras jaenesas.

Silvano, el *alter ego* del autor, en plática con Loçana, la protagonista, le dice: «Y tornando a responderos de aquel señor que de *vuestras* cosas haze vn retrato, quiero

que sepáis que so estado en su tierra y dareos señas della» (Delicado, 1530a: XLVII, 37r).¹

Córdoba, Martos, Roma, Venecia y Cabezuela del Valle, en la diócesis de Plasencia, conformaron la geografía biográfica de Francisco Delicado. A ninguna otra ciudad como a Martos le dispensó el autor una atención tan destacada. Lo hace así tanto en *El modo de adoperare...* (1530) como en el *Retrato de la loçana andaluza* (1530).² Si en la primera de estas obras incluye la transcripción de tres inscripciones romanas halladas en Martos (Delicado, 1530: 51-52), en la segunda de ellas, amén de otras referencias a lo largo del texto, incorpora todo un capítulo sobre su patria de adopción.

De la nutrida información que Delicado nos facilita, voy a centrar mis comentarios, con exclusividad, en la vinculación de la ciudad de Martos a las dos familias mencionadas en el texto.

2. DE RE FAMILIA EN EL MAMOTRETO XLVII

Delicado da cuenta solo de dos apellidos con cierto renombre, o sin él, ligados a la historia de la ciudad. En ambos casos las familias destacadas se vinculan al pasado medieval de Martos y a la estratégica situación de su término como tierra de frontera durante más de dos siglos. Contamos, de una parte, con el trágico suceso de los hermanos Carvajal y el posterior emplazamiento de Fernando IV; de otra, la difícil, y hasta tal vez enrevesada, localización histórica de los llamados Cobos de Martos.

2.1. LOS DOS [H]ERMANOS CARAUAJALES

Ante el ajusticiamiento de los hermanos Carvajal, y el posterior emplazamiento y muerte del rey Fernando IV (7 de septiembre de 1312), nos encontramos frente a uno de los hechos más celeberrimos de nuestra historia literaria. Ya fuera un suceso real, ya lo fuera de ficción, el relato se nos presenta avalado por una abundante literatura tanto crónica como del romancero tradicional. Las interferencias entre sendas tradiciones paralelas se producen de manera inevitable:³ distintos nombres de pila de los hermanos, distintas causas reales de su condena (bien el asesinato o muerte de un Benavides, bien la tiranía de los Carvajal con sus vasallos), distinta localización de la muerte o asesinato de un Benavides (Valladolid y Palencia), distinto proceso de ejecución (degollamiento y su posterior despeñamiento o solo el despeñamiento), diferente rango social de los hermanos (caballe-

¹ Sigo en las citas del *Retrato de la loçana andaluza* (en adelante *RLA*) la edición príncipe publicada en Venecia en 1530, cuyo texto puede consultarse en la Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/retrato-de-la-lozana-andaluza-0/html/> [consulta: 24/6/2016].

² La crítica reciente acepta el año de 1530 como fecha de edición tanto de *El modo de adoperare el legno de India* como del *RLA*, puesto que Venecia en ese tiempo (10 de febrero de 1529, fecha de la edición de *El modo...*, que siempre se ha pensado anterior en unos meses al *RLA*) no se regía por el calendario gregoriano, sino por el llamado *stile veneto* (*more veneto*), cuyo cómputo anual se iniciaba el 1.º de marzo (cf. Ugolini, 1974-75: 458).

³ Con un evidente punto de partida: la *Crónica de Alfonso XI*, a partir de la copia manuscrita del año 1376 (Stefano, 1988: 879).

ros o simples escuderos), etc. Lo cierto es, como escribe Guiseppe di Stefano,⁴ que «si los dos caballeros ajusticiados sin culpa existieron realmente y pudieron desear una adecuada venganza, la recibieron con creces por la voz de la comunidad», mientras que al nombre de Fernando le queda indisolublemente unido «ese único y humillante lema» de *el Emplazado* (Stefano, 1988: 879).

En realidad, nuestra atención debemos dirigirla, no a los acontecimientos que se relatan, se traten o no de hechos reales, sino a la versión y postura que Delicado nos ofrece en el *RLA*:

Sie[n]do el rey [Fernando IV], personalmente mandó despeñar los dos [h]ermanos Carraujales, [h]ombres animossísimos, acusados falsamente de tiranos, la cuiu sepultura o mausoleo permanece en la capilla de Todos Santos, que antiguamente se dezía la Santa Santorum, y son en la dicha capilla los huesos de fortíssimos reyes y animossos maestros de la dicha orden de Calatrava (Delicado, 1530a: XLVII, 37v-38r).

Si Delicado piensa que los hermanos Carvajal fueron «acusados falsamente de tiranos», lo hace porque comulga antes con la parte más novelesca del suceso que con los datos recogidos en las crónicas reales y en su posterior difusión a través de los distintos géneros literarios. Rechaza, por tanto, el autor del *RLA*, la muerte de un Benavides como causa de la condena regia de los hermanos Carvajal, así fuera consecuencia esta muerte de un vil asesinato en Palencia o lo fuera de una noble lucha cuerpo a cuerpo en la Puerta del Campo de la ciudad de Valladolid.

Hemos de tener en cuenta, sin embargo, que la primera versión conservada, de la que sin duda parte Delicado, aparece documentada en el *Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope García de Salazar*, cuya redacción está fechada entre los años 1471 y 1476.⁵ Lope García de Salazar se hace eco, en línea con el resto de su obra, del relato con mayor carga literaria:

El rey Fernando, al tener noticia de que «Diego de Caruajales e Gonzalo, su hermano, robauan e fasían mucho mal», los condenó. Diego antes de ser despeñado anuncia a las «buenas gentes e prelados» el emplazamiento venidero en treinta días. A poco de su muerte, mientras duerme, don Fernando tiene una visión de los dos hermanos; el rey de Castilla, que despierta despavorido, fallece al instante.

La capilla de Todos los Santos —según Delicado— bajo la cual se encuentran sepultados los hermanos, bien pudiera tratarse de la conocida, al menos a mediados del siglo xvii, como capilla de los Santos Mártires. El historiador eclesiástico de la diócesis de Jaén, Francisco de Rus Puerta, da traslado incluso de la inscripción que los caballeros calatravos colocaron en 1595 para renovar la memoria de lo ocurrido aquel día de septiembre de 1312 (cf. Rus, 1898: 123).⁶

⁴ El extenso trabajo de Stefano revisa con exhaustividad y tino la tradición cronística y la literaria de este suceso entre los siglos xiv y xvi (Stefano, 1988).

⁵ La primera copia conservada del manuscrito original data de 1492 y se aloja en los fondos de la Real Academia de la Historia. Ha de tenerse en cuenta que de igual forma se conservan copias manuscritas de diferentes épocas en otras tantas instituciones españolas (Biblioteca Nacional, Biblioteca Real, Universidad de Salamanca, etc.) (cf. Stefano, 1988: 889-891).

⁶ Para Delicado, en la referida capilla yacen «los huesos de fortíssimos reyes y animossos maestros de la dicha orden de Calatrava», para Rus Puerta, sin embargo, «se entiende que allí hay cuerpos de algunos santos, no se sabe cuáles sean. En la piedra [una muy larga que está en la misma pared de la cárcel] se nombra santa Colom-

2.2. LOS COUOS DE MARTOS: EL COUO VIEJO Y SUS CINCO HIJOS

Frente al topónimo prerromano *Tucci* («la peña»), el híbrido *Martos* ha dado juego para no pocas especulaciones y atracciones léxicas, hasta el extremo de crear falsas etimologías según la conveniencia ideológica. Para el erudito Juan Fernández Franco (1561), por ejemplo, el nombre de la ciudad le venía dado por los abundantes testimonios epigráficos dedicados a Marco Aurelio: de *Marco* > *Martos*; para los conquistadores cristianos fue santa Marta quien propició la recuperación del territorio para su causa religiosa; para Delicado, además de reconocer la protección de santa Marta, liga el topónimo al nombre del planeta y del homónimo dios Marte.⁷ El humanista martés Diego de Villalta (1582) asocia el topónimo a que Hércules, fundador de la ciudad, tuvo por sobrenombre el de Marte.

La conjunción del planeta y del mismísimo dios de la guerra, al decir de Delicado, ha dotado a los hombres de esta tierra de unas especiales cualidades bélicas:

Y así son los [h]ombres de aquella tierra muy actos [*sic*] para armas, como si oýstes decir lo que hizieron los Couos de Martos en el reyno de Granada, por tanto que dezían los moros *que* el Couo viejo y sus çinco hijos eran de hierro y aun de azero, bien *que* no sabién la causa del planeta Marte, *que* aquella tierra reynaua de nonbre y de hecho (Delicado, 1530a: XLVII, 37r).

No contamos con datos fehacientes sobre la familia ni el apellido Cobos antes de este primer testimonio de Delicado. Manuel López Molina escribe cuando se ocupa de la sociedad martesa en el siglo XVI:

En la lista de hidalgos marteños de 1561 aparecen los nombres de Francisco y Bartolomé Cobo, descendientes de los famosos Cobos, que según nos cuenta el escritor Francisco Delicado en su obra *La lozana andaluza* habían destacado mucho en las luchas contra los moros de Granada, al afirmar que los hombres de Martos son en esta época «muy aptos para armas como si oýsteis decir lo que hicieron los Cobos de Martos en el Reino de Granada, por tanto que decían los moros que el Cobo viejo y sus cinco hijos eran de hierro y aún de acero» (López Molina, 1996: 116-117).

A esta noticia podemos añadir un dato más: a siete kilómetros al sur de la ciudad de Martos, en la carretera de La Carrasca, se encuentra el cortijo o paraje de Piedras de Cobos.

Ante estas dos localizaciones del apellido Cobos en el pasado de Martos, es inevitable que nos preguntemos: ¿qué datos fiables nos permiten vincular estas dos menciones del apellido Cobos al dato que nos ofrece Delicado de «el Couo viejo y sus cinco hijos»?

ba y el santo mártir Cipriano. Ha sido tanta la veneración que se ha tenido a esta capilla por esta tradición tan obscurecida, ya que no se permitía ni daba licencia para que en ella se enterrase nadie, y la gente entraba allí con grande humildad y devoción, teniendo por cosa indecente pisar el suelo de ella» (Rus, 1898: 122). Debe tenerse en cuenta que el original del maestro Rus Puerta está fechado en 1646. Se conserva manuscrito en Real Academia de la Historia, colección Salazar y Castro, n.º H-5.

⁷ Me ocupó, aduciendo muchos más testimonios sobre el particular, en mi trabajo «Motivaciones léxicas y toponomástica: la villa de Martos, santa Marta y el dios Marte» (Ahumada, 2015).

Tan solo Carla Perugini, entre los editores del *RLA*, se ha ocupado de esta otra noticia sobre el pasado de la ciudad. Se limita la profesora Perugini a señalar el nombre y la figura de Francisco de los Cobos, coetáneo de nuestro autor, a la sazón secretario del emperador Carlos y tal vez el hombre más poderoso de su tiempo (Perugini, 2004: 253, n.º 1349), un personaje, el privado del emperador, que probablemente llegara a conocer el mismo Delicado cuando visitara Italia, como de hecho lo hizo, en tres ocasiones o al menos en dos de ellas, si tomamos la fecha de 1534 o 1535 como año probable de la muerte del autor del *RLA*.

No hace apenas media docena de años que Joaquín Montes Bardo, en su bien documentada novela *El solar del privado* (2010), apuntaba que en la carrera política de Francisco de los Cobos, nacido en Úbeda en 1477, fue decisiva su relación con Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto o del Guasto:

Su abuelo fue el ubetense Ruy López Dávalos, condestable de Castilla y privado de Enrique III, quien, caído en desgracia, es acogido por Alfonso V de Aragón. De don Alonso, uno de sus hijos que pasa a Italia, desciende Ávalos. Muy posiblemente, el «señor capitán del felicísimo ejército imperial... que toma placer cuando oye hablar de cosas de amor», y a quien Francisco Delicado dedica su *Lozana andaluza* debe ser nuestro marqués, tan relacionado con el mundo literario italiano, y no el príncipe de Orange bajo cuyas órdenes sirvió. A él parece aludir en su dedicatoria mediante la conocida expresión que singulariza: *por el cerro de Úbeda*. Lo abona el origen de los personajes del relato que parecen una puesta en escena del dicho citado por el autor: *por do fueres de los tuyos halles* (Montes, 2010: 71-72).

Como vemos, la mención de Delicado a «el Couo viejo y sus cinco hijos» se vincula antes a la familia ubetense De los Cobos que a cualquiera otra posible rama de la familia. No podemos olvidar que por los años en los que se publica el *RLA* Francisco de los Cobos era uno de los personajes más relevantes de la historia provincial, nacional y europea.

3. CARVAJALES Y BENAVIDES EN EL REINO DE JAÉN

El antiguo reino de Jaén fue tierra de frontera durante casi tres siglos, prácticamente durante toda su etapa bajomedieval. Una situación de escasa estabilidad como esta da lugar a escenarios y acontecimientos que marcan de manera singular vidas y haciendas. En la vasta extensión del territorio en el que nos encontramos se entrecruzaron, para la ocasión, actores e intereses de los más diversos. Veamos: las ciudades más importantes se encontraban bajo la tutela real (Jaén, Baeza, Úbeda y Andújar), en las zonas de frontera más conflictivas detentaban su control las Órdenes militares de Calatrava, al sur, y Santiago, al este; el arzobispado de Toledo, por otra parte, controlaba el Adelantamiento de Cazorla y, por último, las casas señoriales iban consolidando de forma paulatina sus amplios dominios. Como trasfondo de todo ello: la compleja situación política de Castilla en determinadas etapas de su pasado bajomedieval.

A una situación administrativa y de frontera como la que acabo de esbozar, concretada en el terrero de las casas señoriales por el viejo enfrentamiento entre los Carvajal y los Benavides, se suma, de manera inesperada, la temprana y, al parecer, inexplicable muerte del rey Fernando IV en la ciudad de Jaén; ante un acontecimiento como este, la campaña contra el reino nazarí de Granada nos propicia, en última instancia, un escena-

rio sin igual: la especial orografía de la encomienda calatrava de Martos.⁸ Otro dato que hemos de tener en cuenta: la jurisdicción civil y eclesiástica de la ciudad de Jaén correspondían al rey y al prelado jaenés, respectivamente; la de Martos a la Orden de Calatrava. Ante las razones injustificadas sobre la muerte del monarca, el juego literario, y hasta político, está servido.

El conflicto entre los Carvajal y los Benavides parece hundir sus raíces en la política de apoyos a los problemas dinásticos de Castilla. La supuesta muerte de un Benavides a manos de un Carvajal, origen, al parecer, de la contienda, bien pudo haber ocurrido en Valladolid (1312) a la usanza caballeresca, bien pudo producirse como un acto de villanía en Palencia (1312). La privanza de un Benavides por parte de Fernando lo lleva a dictar sentencia inculpativa cuando se hallaba —no hubo mejor ocasión— en la frontera, justo en el momento cuando el monarca se encontraba en la campaña para avanzar en la conquista del reino de Granada.

El linaje de los Carvajal, nuestro principal centro de interés en estas líneas, se había establecido en Plasencia procedente del reino de León. Diego González de Carvajal fue el primero en sentar plaza en el nuevo solar castellano. Tomó parte con el rey Fernando III en las conquistas de Baeza (1225) y Córdoba (1236). El monarca le había otorgado el castillo de Vilches (reino de Jaén) en 1243. El hijo de este fue Sancho de Carvajal el Gordo:

[Sancho de Carvajal el Gordo] tuuo dos hijos, Iuan Alonso de Caruajal y Pedro Alonso de Caruajal. Este Pedro Alonso fue el que en vn desafío, en Valladolid, haziendo campo con vn cauallero de los Benauides, a la puerta, *que* desde entonces se llama *puerta del campo*, le cortó la cabeça. Estos dos hermanos son los que el rey don Fernando el Quarto mandó despenar de la Peña de Martos (Fernández, 1627: 38).⁹

Poco más de siglo y medio después las tensiones entre los Carvajal y los Benavides continúan, y lo hacen en el mismo marco que sirvió de fondo a los sucesos de Valladolid o Palencia: el reino de Jaén.

Los Benavides habían logrado consolidar la rama andaluza de su linaje en el condado de Santisteban, en tanto que los Carvajal lo habían hecho en el señorío de Jódar, mucho más cercano a la frontera. Las ciudades realengas de Baeza y Úbeda se encontraban en el punto medio entre uno y otro señorío.

La situación jurídica —tanto civil como eclesiástica— y los problemas sucesorios, *mutatis mutandis*, presentaban perfiles muy similares en esta segunda mitad del siglo xv. Los enfrentamientos por el control del concejo de Baeza y por motivos estratégicos llevaron a los Carvajal a adquirir el castillo de Tobaruela, muy próximo a Jabalquinto, punto

⁸ En el *RLA* «es esta peña hecha como vn hueuo, *que* ni tiene principio ni fin, tiene medio como el planeta que se le atribuye estar en medio del cielo, y señorear la tierra» (Delicado, 1530a: LIII, 41v.).

⁹ «Estos dos hermanos, Juan y Pedro Alonso de Caruajal siguieron el partido de el rey don Sancho el Brauo contra el rey don Alonso, su padre. Los caualleros Benauides eran de contrario parecer, y sobre esto, *estos dos linages vinieron a las manos muchas vezes*. Vna de ellas en tiempo de las tutorías del rey, y desafío a Pedro Alonso, Pedro de Burón, que era de los Benauides. Hizieron armas en Valladolid a vna puerta de la ciudad, que por esto se llamó, y se llama de el Campo, y cortóle la cabeza Caruajal al de Benavides; y *assí quedaron las parcialidades más encontradas*. Después, saliendo una noche de palacio, en Palencia, uno de los Benauides, que dizen era Juan, o Gómez, de Benauides, sin saber quien, le dieron de puñaladas. Sospechóse eran los matadores los de Caruajal» (Salazar, 1618: 86rb-86va) [la cursiva es nuestra].

de avanzadilla de los Benavides en su expansión por el reino de Jaén (Carmona, 1997 y 2004). En los problemas dinásticos de Enrique IV se encontraban implicados Miguel Lucas de Iranzo, condestable de Castilla, los Benavides, la Orden de Calatrava y los Carvajal, entre otros. Los Benavides se situaron a favor de Juana la Beltraneja, en tanto que los Carvajal lo hicieron en el bando de Isabel.¹⁰ Los problemas entre ambas familias no cesaron a pesar de que el conflicto sucesorio se resuelve con el pacto de los Toros de Guisando (1468).¹¹

El enfrentamiento entre ambas familias vuelve a hacerse patente durante el problema comunero. A la sazón, Baeza se encontraba bajo control de los Carvajales, quienes apoyaban al emperador. La victoria sobre los comuneros en la batalla de Villalar (1521) se conmemora en Baeza con el levantamiento del arco de Villalar (1522) a la entrada de la ciudad, en la llamada Puerta de Jaén.

4. DE LOS COBOS EN EL REINO DE JAÉN E ITALIA

Al igual que Día Sánchez I de Benavides, tercer señor de Santisteban, Pedro Rodríguez de los Cobos, abanderado de Úbeda, también había prestado sus servicios en la famosa batalla de Los Collejares (1406)¹² contra los nazaritas granadinos. Ha transcurrido un siglo desde la muerte de Fernando IV y el viejo reino de Jaén continúa siendo tierra de frontera y buen feudo para medrar.

A partir de Pedro Rodríguez de los Cobos, condestable mayor de Úbeda, el apellido De los Cobos se vincula estrechamente a la ciudad. La familia De los Cobos logra el máximo reconocimiento social, incluso aristocrático, y económico con la figura de Francisco de los Cobos y Molina, bisnieto de aquel abanderado en la batalla de Los Collejares.

El padre de Francisco de los Cobos, Diego de los Cobos y Tovilla, tomó parte muy activa en la campaña final de la conquista del reino de Granada (entre 1489 y 1492). En justa compensación, los Reyes Católicos le concedieron propiedades en el término de Benalúa de las Villas, localidad granadina al sur de Úbeda, limítrofe con el reino de Jaén. Al tratarse del padre del privado del emperador Carlos, contamos con muchas más noticias que de cualquier otro de sus antepasados; si bien, para la ocasión, tan solo nos interesa un dato que Gonzalo Fernández de Oviedo recoge por extenso en su *Libro de linaxes y armas* (ms. 1552) y en las *Quinquagenas* (ms. 1555). Nos dice el cronista de Indias que Diego de los Cobos había muerto con más de cien años, aproximadamente hacia 1530 (Keniston, 1980: 145):

D. Francisco de los Cobos (con cruz de Santiago), principal secretario e del Consejo Secreto de la Cesárea magestad... por cuya filial piedad e cristiano amor en servir e regalar a su padre (Diego de los Cobos) quiso e permitió Dios que el padre viviese más de cient años, para ver al hijo tan gran señor como queda dicho. E el hijo, habiendo seydo hijo de un pobre escudero, natural de la cibdat de Úbeda, le vimos *muchacho e criado de un secretario*

¹⁰ Beltrán de la Cueva, personaje decisivo en estos años, era natural de Úbeda.

¹¹ En 1476, tras el conflicto sucesorio, la muralla de Baeza quedó prácticamente derruida. Se reedificó por iniciativa de los Carvajal a partir de la erección del arco de Villalar (1522).

¹² Los Collejares es hoy una aldea perteneciente al municipio de Quesada. Se localiza la población al sur de Baeza y Úbeda, entre las poblaciones de Jódar y Quesada.

de los Reyes Cathólicos... E lo escreví *largamente* en los diálogos de las casa nobles [*Libro de linaxes y armas*] (Fernández de Oviedo, 1555: XIII-XIV).¹³

Conviene recordar que Diego de los Cobos fue padre de cuatro hijos: Francisco de los Cobos, el primogénito, y las niñas Isabel, Mayor y Leonor (Keniston, 1980: 360-361).

Francisco de los Cobos viaja a Italia por vez primera en 1529, con motivo de la coronación como emperador del rey Carlos. En este año y en el siguiente van a coincidir, desde mi punto de vista, una serie acontecimientos que probablemente nos ayuden a comprender mejor el devenir eclesiástico y, tal vez, literario de Delicado.

El 4 de octubre el rey Carlos decide nombrar a De los Cobos miembro del Consejo de Estado.¹⁴ Apenas faltan cinco meses para uno de los acontecimientos más destacados en la vida del monarca: su coronación como emperador en Bolonia (21-23 de febrero de 1530). En aquellos días se congregaron en la ciudad representantes de las casas reales europeas, embajadores y buena parte de la nobleza, entre ellas, la española, la veneciana, la florentina, la curia romana, etc. Las decisiones imperiales durante los últimos seis meses se tomaban en Bolonia. De aquí el emperador decidió retirarse un mes a Mantua.

Este año de 1530 coincide con la primera datación sobre el nombramiento de Francisco Delicado como vicario del valle de Cabezuela en la diócesis de Plasencia:

Impressum Venetiis sumptibus vene[rabilis] p[re]sbi[teri] Francisci Delicati Hyspani de opido Martos, Vicarii vallis loci de Cabezuela placentine dioc[esis], regnante inlyto ac Serenissimo Principe domino Andrea Gritti. Die X Februarii. Anno Domini M.D.XXIX (Delicado, 1530: XIV).

El modo... se publica por estos meses, cuando el privilegio de edición de Clemente VII se había firmado en Roma el 4 de diciembre de 1526 («dilectus filius Franciscus Delgado, presbiter giennen[sis] dioc[esis]»).¹⁵ Y sin justificación alguna, porque nada tiene que ver con el tema tratado, se incorporan el grabado conjunto Martos-Córdoba y las inscripciones de las tres antigüedades registradas «por vn magnífico embaxador desta prudentíssima et sereníssima señoría [Andrea Navagero]» (Delicado, 1530: XII; Ahumada, 2015).

Algunos meses más tarde de ese año de 1530 aparece publicada en Venecia, como obra anónima y sin pie de imprenta, el *RLA*. Entre las diferentes interpolaciones que Delicado hace en el texto original del *RLA* (1524) para justificar el Saco de Roma (1527) como cas-

¹³ He recuperado, por su interés, el texto original de las *Quinquagenas* (ms.), tomo II, fol. 4, a partir de los datos que Hayward Keniston revelaba hace más de medio siglo (Keniston, 1980: 145). En su estudio y biografía sobre Francisco de los Cobos, el hispanista norteamericano trabajó directamente con el manuscrito del *Libro de linaxes y armas* conservado en la Real Academia de la Historia (MSS. Salazar C-24); para las *Quinquagenas de la nobleza de España*, por el contrario, lo hizo con la edición de Vicente de la Fuente, Madrid, 1890. Y añade Fernández de Oviedo, para abundar en la información sobre la longevidad de Cobos: «se encontraba tan débil que no podía tomar alimentos y habían de alimentarlo dos nodrizas, y que por las noches sus dos nietas dormían con él para darle calor» (*apud* Keniston, 1980: 145).

¹⁴ «El Consejo, cuando Cobos entró en él, lo formaban García de Loaisa, aún obispo de Osma; Gabriel Merino, antiguo amigo de Cobos, arzobispo de Bari y obispo de Jaén; Granvela, Padilla, Louis de Praet, recién llegado de una misión diplomática cerca de la Corte francesa, y Cobos, el seglar español de mayor importancia en el grupo» (Keniston, 1980: 122).

¹⁵ Delicado nos dice que estamos ante la segunda edición de su opúsculo («no puse en esta segunda estampa la composición del lectuario»). Hasta el momento solo se dispone de ejemplares correspondientes a la edición veneciana de 1530.

tigo divino, hemos de contar el mamotreto XLVII y la reproducción, por segunda vez, del grabado Martos-Córdoba (Bubnova, 1998). Retomar *ex novo* la primera versión del *RLA* para predecir los sucesos de Roma supone reescribir para justificar las atrocidades cometidas por los soldados imperiales.¹⁶ ¿Cómo, pues, deberíamos justificar la incorporación del laude de la ciudad de Martos o mamotreto XLVII?

Y, por último, recordemos al Delicado damnificado por los acontecimientos del Saco de Roma que se acoge a la clemencia de los lectores:

Siendo venido en esta ínclita ciudad [*sic*] de Venecia, después de la dispersión de los eclesiásticos que en Roma nos hallamos [1528] (Delicado, 1530: XII).

Digresión que cuenta el autor en Venecia [...] Salimos de Roma a diez días de febrero [1528] por no [e]sperar las crueldades vindicativas de naturales, auisándome *que*, de los *que* con el felicissimo ejército salimos, [h]ombres paçíficos, no se halla, saluo yo en Venecia esperando la paz, *que* me acompañe a uisitar nuestro santíssimo protetor, defensor fortíssimo de vna tanta naçión, gloriossísimo abogado de mis antecesores, ¡Santiago, y a ellos!, el *qual siempre* me ha ayudado, *que* no hallé otro español en esta ínclita cibdá, y esta neçessidad me compelió a dar este *Retrato* a vn estampador, por remediar mi no tener ni poder (Delicado, 1530a: 54v).

¡Santiago, y a ellos! La devoción de Delicado por el Apóstol queda fuera de toda duda. En la portada de *El modo...* aparece el mismo Delicado orante ante Santiago, patrono de España, y santa Marta, patrona de Martos. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que Francisco de los Cobos fue comendador mayor de León de la Orden de Santiago, cuna de la Orden militar más antigua de España; y que en los actos previos a la coronación del rey Carlos, el día 14 de febrero «se cantó una misa en la iglesia de san Salvatore a la que asistieron el emperador y 120 caballeros de la Orden de Santiago, en amplios hábitos blancos con la cruz roja de Santiago en el pecho y llevando bastones» (Keniston, 1980: 125).

5. CONCLUSIONES

El laude de la ciudad de Martos, esto es, el mamotreto XLVII del *RLA*, incorporado poco antes de su publicación (1530) al texto original redactado por Delicado en Roma (1524), destaca a los Carvajal y a De los Cobos como dos familias estrechamente vinculadas a la historia local. Los hechos caballerescos que se asocian a los personajes citados se debaten entre la realidad y la ficción, a tenor de los datos que nos ofrece la crítica autorizada. En el enclave de Martos y su término, desde mi punto de vista, confluyen al menos dos realidades indiscutibles generadoras de materia literaria: la situación como tierra de frontera durante casi tres siglos, de una parte, y la regencia calatrava del territorio, de otra; y ambas realidades entrelazadas con la fortaleza de un nudo gordiano.

¹⁶ Delicado se sitúa, salvando las distancias, en la misma línea de Alfonso de Valdés con su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* o *Diálogo de Lactancio*, redactado tras los acontecimientos y que anduvo manuscrito hasta una primera impresión después de 1540 junto con el *Diálogo de Mercurio y Carón*, puesto que en 1546 aparecieron ambos traducidos al italiano y publicados en Venecia (Navarro, 2010: 145).

Estimo que Delicado, después de haber recalado en Venecia, en 1528, no debió mantenerse ajeno al paso de la corte imperial por el norte y centro de Italia, entre octubre de 1529 y abril de 1530. De ser ciertas las condiciones en las que decía encontrarse tras su salida de Roma, Delicado no vacilaría en acudir a la benevolencia de su rey¹⁷ y a la de los preladados que lo acompañaban: «mi offiçio me hizo noble, siendo [yo] de los mínimos de mis co[n]terráneos» (Delicado, 1530a: 52v).¹⁸ Durante su estancia en Roma había ejercido como sacerdote «in ecclesia sancte Marie in Posterula de Urbe» (1525) y, a la vista de mercedes recibidas años más tarde, había mantenido estrechos contactos con el círculo del cardenal de la Santa Cruz, don Bernardino López de Carvajal, cuyo sobrino, Gutierre de Vargas Carvajal ocupaba a la sazón la silla episcopal de la diócesis de Plasencia. El primer testimonio sobre el nombramiento de Delicado como vicario del valle de Cabezuela, diócesis de Plasencia, nos lo ofrece el autor del *RLA* en *El modo de adoperare...* (1530). En consecuencia, «los dos [h]ermanos Carauajales, [eran] [h]ombres animossísimos, acusados falsamente de tiranos» (Delicado, 1530a: 37v). Y obvia en el contexto de su novela el motivo literario por excelencia en esta historia: el archiconocido emplazamiento al rey.¹⁹

La mención de los hermanos Carvajal viene avalada por la tradición crónica y literaria. ¿Qué razones, sin embargo, justifican la presencia en el laude de la familia De los Cobos? Una lectura del mamotreto XLVII en clave cortesana nos da, desde mi punto de vista, la respuesta más satisfactoria: Delicado encuentra en el cardenal Esteban Merino y Francisco de los Cobos el apoyo necesario para sobrellevar las dificultades sobrevenidas en Venecia al verse obligado, por su condición de español, a abandonar Roma el diez de febrero de 1528 «por no [e]sperar las crueldades vindicatiuas de naturales».

En definitiva, la carrera eclesiástica²⁰ y la literaria de Francisco Delicado cambian radicalmente después de la prolongada estancia de la corte imperial en Italia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AHUMADA, Ignacio (2011). «Nebrija en la obra de Delicado. Notas para el *Retrato de la loçana andaluza*», en José Jesús Bustos Tovar, Rafael Cano Aguilar, Elena Méndez García de Paredes y Araceli López Serena (coords.), *Sintaxis y análisis del discurso hablado en español. Homenaje a Antonio Narbona Jiménez*, II. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 1089-1096.
- AHUMADA, Ignacio (2015). «Motivaciones léxicas y toponomástica: la villa de Martos, santa Marta y el dios Marte», en Ignacio Ahumada Lara (coord.) y María del Carmen Balbuena Torezano y Manuela Álvarez Jurado (eds.), *Desde la Universidad. Homenaje al profesor Miguel Ángel García Peinado*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 19-38.

¹⁷ Pietro Aretino, a la sazón también en Venecia después de haber salido por pies de Roma, solicitó la ayuda del emperador: «Es lamentable que don Francisco [de los Cobos] consiguiese para Aretino una pensión» (Kensington, 1980: 332).

¹⁸ Baste recordar que el cardenal Merino, obispo de la diócesis de Jaén entre 1523 y 1535, era miembro del Consejo Privado del Emperador y, por razones obvias, formaba parte de la comitiva imperial.

¹⁹ El emplazamiento cuenta, como sabemos, con precedentes muy próximos: el de los caballeros templarios contra el rey francés Felipe el Hermoso y el papa Clemente V o el del arzobispo de Tarragona contra Pedro IV el Ceremonioso (Stefano, 1988: 879).

²⁰ Me refiero solo y exclusivamente al nombramiento de Delicado como vicario del valle de Cabezuela hacia 1529, y no al ejercicio de la misma en Venecia, puesto que carecemos de datos que la avalen. Las únicas referencias que nos facilita Delicado en estos años se refieren con exclusividad a su actividad literaria.

- BUBNOVA, Tatiana (1998). «Delicado en la Peña de Martos», en *Estudios Áureos. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995)*, II. Birmingham: University of Birmingham, pp. 70-78.
- CARMONA RUIZ, María Antonia (1997). «Lucha de bandos en Baeza», en Isabel Montes Romero Camacho y María Claret García Martínez (coords.), Manuel González Jiménez (ed.), *Actas. III Jornadas hispano-portuguesas de historia medieval. La Península Ibérica en la era de los descubrimientos (1391-1492)*, I. Sevilla: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura – Universidad de Sevilla, pp. 1301-1307.
- CARMONA RUIZ, María Antonia (2004). «El señorío de Tobaruela (Jaén) a fines de la Edad Media», *Historia. Instituciones. Documentos*, 31, pp. 113-130.
- DELICADO, Francisco (1530a). *Retrato de la loçaza andaluza, en lengua española muy claríssima. Compuesto en Roma. El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene muchas más cosas que la Celestina*. K. K. Hofbibliothek Österr Nationalbibliothex [sigt. 66.G.30].
- DELICADO, Francisco (1530b). *El modo de adoperare el legno de la India occientale, salutifero remedio a ogni piaga et mal incurabile*. Venetia: 2009 [reproducción facsimilar en Ahumada].
- DELICADO, Francisco (2009). *El modo de usar el palo de India occidental, saludable remedio contra toda llaga y mal incurable*, ed. biblingüe y estudio preliminar de Ignacio Ahumada. Jaén: Universidad de Jaén.
- DI STEFANO, Giuseppe (1988). «Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero. Una aproximación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31/2, pp. 879-933.
- FERNÁNDEZ, Alonso (1627). *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*. Madrid: Iuan Gonçález.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo (1555). *Las quinquagenas de la nobleza de España*, I, ed. de Vicente de la Fuente. Madrid: Imp. y fundición de Manuel Tello, 1880.
- JIMENA JURADO, Martín de (1654). *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesi de Jaén y annales eclesiásticos deste obispado*, ed. facsimil de José Rodríguez Molina y María José Osorio Pérez (estudio preliminar e índices). Granada: Universidad de Granada, 1991.
- KENISTON, Hayward (1958). *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, introd. y trad. de Rafael Rodríguez-Moñino Soriano. Madrid: Castalia, 1980.
- LÓPEZ MOLINA, Manuel (1996). *Historia de la villa de Martos en el siglo XVI*. Jaén: Publicaciones de la Universidad-CajaSur.
- MONTES BARDO, Joaquín (2010). *El solar del privado. Diálogos humanistas en la Úbeda del Renacimiento*. Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2010). «Materia peligrosa: la censura de las obras de Alfonso de Valdés», en María José Vega Ramos, Julian Weis y Cesc Esteve (eds.), *Reading and censorship in early modern Europe*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, pp. 141-160.
- PERUGINI, Carla (2004). «Edición crítica», en F. Delicado (2004), *La Lozana andaluza*, Madrid: Fundación José Manuel Lara.
- RUS PUERTA, Francisco de (1898). *Corografía antigua y moderna del reino y obispado de Jaén*, ed. de José Latorre García, Jesús Cañones Cañones y Juan Antonio López Cordero. Jaén: Universidad Nacional de Educación a Distancia – Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1998.
- SALAZAR DE MENDOZA, Pedro (1618). *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León, con relación summaria de los reyes de estos reynos, de sus acciones, casamientos, hijos, muertes, sepulturas de los que las han creado y tenido de muchos Ricos Homes, confirmadores de priuilegios, para el principe de España don Filipe nuestro señor*, por Diego Rodriguez de Valdiuielso, impressor de el rey nuestro señor, Toledo.
- UGOLINI, Francesco A. (1974-1975). *Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta (con cinque appendici)*. Perugia: Stabilimento Tipografico «Grafica» di Salvi & C., pp. 445-615. [Estrato dagli *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12].

DISCURSO EN POEMA: UN ASPECTO DEL COMPONENTE RETÓRICO DE LAS SOLEDADES DE GÓNGORA¹

Tomás ALBADALEJO
Universidad Autónoma de Madrid

1. EL COMPONENTE RETÓRICO DE LAS SOLEDADES

En toda obra literaria hay un componente retórico que, con grados de intensidad que difieren de unas obras a otras y de unos géneros a otros, impregna la obra y forma parte de ella como consecuencia de la retoricidad del lenguaje, la naturaleza retórica del lenguaje (López Eire, 2005) y, por tanto, del lenguaje literario y de todo lo que con él se construye. El componente retórico abarca los distintos niveles lingüísticos y espacios semióticos de la obra (García Berrio, 1994; Garrido Gallardo, 1994), concretándose en cada caso en alguno de los elementos del sistema retórico, cuya organización global es de carácter semiótico (Albaladejo, 1990). Una de las características de dicha organización es que en ella, como en la estructuración de las partes de la semiótica, tanto general como literaria (Bobes Naves, 1973, 1989; Garrido Gallardo, 1982), todos los elementos están interrelacionados. Así, el componente retórico de la obra literaria está en relación con las operaciones retóricas (*partes artis*), con las partes del discurso (*partes orationis*), con la adecuación comunicativa (*aptum*), con la oportunidad del discurso (*kairós*) y con todos los aspectos retóricos de la organización y comunicación de la obra literaria.

La retórica desempeña una función muy importante en las *Soledades* de Góngora (Jammes, 1990, 1994). Está presente en todos los niveles de la obra y es necesaria a propósito del efecto perlocucionario que la obra tiene en los lectores, así como, en el plano

¹ Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación METAPHORA, de referencia FFI2014-53391-P, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

ilocucionario, en la relación del poeta con el poema en su proceso creador, todo ello conectado con la dimensión locucionaria del poema, en la que están situados su significado y su construcción lingüístico-artística en general. Los recursos elocutivos utilizados por el poeta cordobés en el conjunto de su obra y concretamente en las *Soledades* han sido ampliamente estudiados (Alonso, 1955b; Gates, 1933; Jammes, 1967, 1994; Truman, 2013). Figuras y tropos tienen un peso especial en el poema, en el que el autor despliega una extraordinaria capacidad de creación de arte de lenguaje. El uso del lenguaje figurado por Góngora es clave en la construcción de su lengua literaria, la cual, como es sabido, fue entre sus contemporáneos objeto de controversia (García Berrio, 1980: 174-186, 190-210, 240-243, 389-396, 469-481). La dimensión retórica del contenido y de la estructuración de su presentación en la obra también forma parte del componente retórico de esta. El estudio de los dispositivos retóricos de raíz elocutiva ha trascendido el plano de la operación de *elocutio* cuando se ha tenido en cuenta su incidencia en el plano de la operación de *dispositio* o en el de la operación de *inventio*. Entre los varios ejemplos que se pueden poner, puede servir el del papel de la comparación en su proyección en la organización de las *Soledades* en la *dispositio*, que ha estudiado Robert Jammes (1994). El estudio tipológico de los sonetos amorosos del Siglo de Oro, llevado a cabo por Antonio García Berrio, ha sido decisivo para explicar la inserción en la tradición como contexto literario y cultural de una parte muy importante de la poesía de Góngora en sus dimensiones macroestructural, microestructural, sintáctica y semántica, donde la retórica desempeña una función imprescindible (García Berrio, 1979a, 1979b, 1994: 147-148, 150-166).

En su explicación de las *Soledades*, Dámaso Alonso se refiere a su contenido polimórfico, que implica tanto las formas literarias como los elementos semánticos; distingue entre discursos, canciones y coros, por un lado, y descripciones, por otro (Alonso, 1955b: 84-86). El polimorfismo de las *Soledades* está basado en las relaciones interdiscursivas que se dan en el interior del poema, en el cual se combinan varias clases discursivas cuyos especímenes contribuyen, en su complementariedad, a la configuración de las *Soledades* como unidad a partir de la variedad. Del mismo modo que en las novelas integradas por textos o fragmentos de diversos tipos, en las que estos se combinan y se complementan interdiscursivamente para contribuir a la obra como totalidad, para hacer de ella una novela (Albaladejo, 2011), en las *Soledades* actúan conjuntamente en función del poema y de su unidad las distintas clases y los correspondientes especímenes discursivos. En todas las formas textuales que constituyen las *Soledades* hay retoricidad, pero son los discursos los que la poseen de modo más evidente, pues son piezas lingüístico-artísticas que corresponden a un tipo discursivo sistematizado como esencialmente retórico. Por ello, se trata de una construcción interdiscursiva que es planteada como *discurso en poema*.

2. EL DISCURSO DEL ANCIANO SERRANO EN LA «SOLEDAD PRIMERA»

En las *Soledades* hay varios discursos, como los del peregrino en los versos 94-135 de la «Soledad Primera», en los versos 116-171 de la «Soledad Segunda» y en los versos 363-387 también de la «Soledad Segunda», el de la labradora en los versos 893-943 de la «So-

ledad Primera» o el del anciano pescador en los versos 388-511 de la «Soledad Segunda». En este artículo me ocupo del discurso del anciano de los versos 366-502 de la «Soledad Primera». Este discurso en poema contribuye de un modo importante a la dimensión retórica de las *Soledades* y a su configuración como obra de arte de lenguaje. Lo pronuncia un anciano, político serrano, ante el peregrino y los habitantes de la región arcádica a la que este ha llegado. Ronald Truman ha publicado sobre este discurso un excelente estudio (Truman, 2013), en el que se ocupa de mecanismos retóricos de la lengua poética de Góngora, que son activados en su creación del discurso y, asimismo, de contenidos fundamentales de su construcción referencial y de significado, como el mito de la Edad de Oro y el tópico literario de la oposición entre la vida de la ciudad y la del campo. Para Truman, la retórica es clave en la creación de las *Soledades* y del discurso del político serrano, en concreto como parte de la «Soledad Primera» y, asimismo, en la recepción y el disfrute por parte de los lectores actuales: «For the modern reader even a basic familiarity with Rhetoric and its most frequently employed devices opens doors and windows onto a new landscape and, more particularly, an enriched enjoyment of Góngora» (Truman, 2013: 143). Para este crítico, es necesario tomar en consideración el aspecto *conceptista* de las *Soledades*, además de su aspecto culterano, que ha sido objeto incuestionable de atención.²

Ronald Truman examina el contenido del discurso del anciano, que está perfectamente integrado en el componente retórico del poema. En su detallado y profundo análisis del discurso, lo sitúa literariamente en relación con los elementos culturales que eran familiares para una persona culta en el Siglo de Oro. El discurso está sostenido por la poesía pastoril y por el mito de las edades del ser humano,³ en el que la escala máxima corresponde a la Edad de Oro (Levin, 1969), siendo, de acuerdo con Truman, el mundo de la «Soledad Primera» el de la Edad de Plata, en la que ya existen comunidades humanas organizadas (Truman, 2013: 139).⁴ Como el conjunto de las *Soledades*, el discurso del anciano se sitúa en el ámbito temático de la oposición entre el campo y la ciudad. A ello contribuye el hecho de que *soledad*, además del significado de falta de compañía, tiene el de lugar desierto y, por tanto, también de campo, frente a ciudad y, por supuesto, a corte (Terry, 1993: 84-85).

Mi estudio del discurso está centrado en su consideración como discurso retórico en la ficción y como parte de la «Soledad Primera», en su organización retórica, principalmente en el ámbito referencial y en el ámbito macroestructural, es decir, en los dominios

² «The *culto* aspect of *Soledad I* has been illustrated here, but its *conceptista* aspect also needs to be recognized and, as seventeenth-century poets would have hoped, enjoyed» (Truman, 2013: 146). Véase también Arellano (1994).

³ Sobre la perspectiva del político serrano en su discurso, Truman escribe: «The approach that he adopts derives primarily from the Latin poets with whom one educated as Góngora would have been well familiar. These were poets in whose work the pastoral world —itself the literary creation of the Hellenistic poet Theocritus— is found combined with the already centuries-old myth of the Four Ages of human history, these differing from each other in their stage-by-stage decline from the original Golden Age into the Ages of silver, bronze, and iron» (Truman, 2013: 138-139).

⁴ John Beverley propone un esquema en el que establece la correspondencia entre las cuatro edades y las partes del conjunto de las *Soledades*. La Edad de Oro correspondería al mundo de los serranos («Soledad Primera», días primero y segundo), la Edad de Plata al mundo de los labradores («Soledad Primera», día tercero); la Edad de Bronce al mundo de los pescadores («Soledad Segunda», día cuarto) y la Edad de Hierro al mundo de los cazadores («Soledad Segunda», día quinto) (Beverley, 1980: 92).

de las operaciones retóricas de *inventio* y de *dispositio*, respectivamente, así como en el plano de la comunicación del discurso, que se produce en el dominio de la operación de *actio* o *pronuntiatio*, aunque no podré dejar de referirme a algún aspecto del ámbito de la *elocutio*.

Como es sabido, las *Soledades* tratan de la llegada de un náufrago a unas regiones desconocidas. En la «Soledad Primera», tras naufragar a causa de una tormenta, llega a la costa y asciende por un acantilado rocoso, para encontrarse con unos cabreros que le ofrecen sus humildes alimentos y le dan cobijo hasta el día siguiente, cuando va caminando hasta que ve a un grupo de serranos que van a una boda y se esconde en el hueco de una encina, del que sale para saludarlos. Es en ese momento cuando el anciano lo ve y pronuncia su discurso. Los versos en los que Góngora hace la introducción de la pronunciación del discurso contienen elementos que son decisivos para su motivación, como la emoción, que le produce lágrimas, al ver al peregrino e identificarlo como un náufrago por el color de sus ropas. El reconocimiento, por el anciano, en el peregrino de las huellas de haber sufrido una tragedia similar a la que él había sufrido antes y el consiguiente recuerdo de la misma actúan como impulso comunicativo que le lleva a pronunciar el discurso, como las bellotas que don Quijote toma en su mano le llevan a pronunciar el discurso de la Edad de Oro del capítulo XI de la parte I del *Quijote*.

El anciano es presentado en los versos siguientes:

De lágrimas los tiernos ojos llenos,
reconociendo el mar en el vestido
(que beberse no pudo el Sol ardiente
las que siempre dará cerúleas señas),
político serrano,
de canas grave, habló desta manera:
(Góngora, 1994: vv. 360-365, p. 271)

Esta presentación es importante para que el lector tenga una imagen de la persona que va a comenzar a hablar con palabras que son ofrecidas por el poeta en estilo directo. Góngora presenta en estos versos el *ethos* del orador, su carácter, que se irá manifestando con sus propias palabras a lo largo del discurso. En esta presentación hay que tomar en consideración el oxímoron de la denominación que le da Góngora: *político serrano*, donde se oponen la ciudad y la montaña (equivalente al campo).

Según Mary Gaylord Randel, las palabras del anciano «seem bent, perhaps more than any other verses in the poem, on *telling a story* and on *communicating a clear message*» (Randel, 1978-1979: 100). Si bien no se trata de un discurso retórico al uso, posee una estructuración retórica en cuanto a las *partes orationis*. La interrogación retórica con la que comienza el discurso funciona como *exordium*, pues constituye una presentación del tema central del discurso, al considerar que actuó negativamente quien crio al primero que navegó:

¿Cuál tigre, la más fiera
que clima infamó hircano,
dio el primer alimento
al que, ya deste o de aquel mar, primero

surcó, labrador fiero,
 el campo undoso en mal nacido pino,
 vaga Clicie del viento
 en telas hecho, antes que en flor, el lino?
 (Góngora, 1994: vv. 366-373, pp. 271-272)

Estos versos iniciales del discurso preparan a los oyentes y, por supuesto, al lector de la obra, en cuanto a la actitud del anciano respecto de las navegaciones. El uso de la interrogación retórica tiene una extraordinaria fuerza perlocucionaria, ejerciendo una gran influencia comunicativa sobre los destinatarios, al implicarlos en el discurso y en la posición del propio orador en él. La interrogación retórica (Schwitalla, 1984) une al orador con los oyentes, les hace compartir una posición común frente a la realidad que es objeto de la interrogación.

Los versos que siguen forman la *narratio*, en la cual hay una exposición de lo que han sido las navegaciones para el ser humano, en la cual se incide en la parte negativa de aquellas:

Más armas introdujo este marino
 monstro, escamado de robustas hayas,
 a las que tanto mar divide playas,
 que confusión y fuego
 al frigio muro el otro leño griego.
 (Góngora, 1994: vv. 374-378, p. 275)

La posición del anciano comienza a presentarse contraria a las navegaciones en la propia *narratio*, lo que supone una presencia de la *argumentatio* en la *narratio*; estas son *partes orationis* que, como es frecuente, aparecen combinadas en los discursos retóricos, en los que se muestran de manera entrecruzada. Sin embargo, no todo en el discurso del político serrano es negativo en cuanto a las navegaciones, pues a continuación se refiere a la importancia de la piedra imantada para orientarse en el mar, para pasar a manifestar una actitud que positiva respecto de pilotos de la tradición clásica que navegaron por el Mediterráneo, como Tifis, piloto del *Argo*, la nave de los argonautas, o Palinuro, piloto de las naves de Eneas. Pero en el discurso se produce a continuación, a partir del verso 403, una inflexión en la actitud del anciano con respecto a las navegaciones, pasando a presentar la codicia como piloto de las naves, si bien se mantiene la contradicción entre el vituperio y el elogio de las navegaciones.⁵ El anciano expone la *probatio*, por medio de la cual prueba la función negativa de la codicia: «Piloto hoy la Cudicia, no de errantes / árboles, más de selvas inconstantes» (Góngora, 1994: vv. 403-404, p. 279). De este modo, el orador serrano intensifica la *probatio* o *argumentatio* positiva: la codicia es quien gobierna las naves, quien dirige las navegaciones, cada vez con mayor número de naves, que ya no son naves errantes, sino conjuntos de naves, al crear las metonimias de árboles y selvas, con las que son identificadas, respectivamente, las naves y los grupos de naves.

⁵ Robert Jammes ha escrito al respecto: «Tout ce passage est animé de deux sentiments contradictoires: Góngora condamne les navigations, et cependant il ne peut contenir son enthousiasme devant la découverte du Nouveau Monde» (Jammes, 1967: 602).

El político serrano dirige una imprecación a la codicia en un apóstrofe, con la consiguiente personificación de aquella:

Tú, Cudicia, tú, pues, de las profundas
estigias aguas torpe marinero,
cuantos abre sepulcros el mar fiero
a tus huesos, desdeñas.
(Góngora, 1994: vv. 443-446, p. 289)

En su discurso se refiere a distintas navegaciones. Está presente la de Colón con las tres carabelas que van por mares nunca antes transitados: «Abetos suyos tres aquel tridente / violaron a Neptuno» (Góngora, 1994: vv. 413-414, p. 281). A pesar de la resistencia a la codicia, esta resulta triunfante sobre las gentes y sobre el mar:

[...] sus banderas
siempre gloriosas, siempre tremolantes,
rompieron los que armó de plumas ciento
Lestrigones el istmo, aladas fieras.
(Góngora, 1994: vv. 421-424, pp. 283-285)

Los últimos versos del discurso constituyen la *peroratio*, parte final de todo discurso en la que hay una intensa apelación al *pathos*, a los afectos del oyente, al vincular el anciano la desgracia que las navegaciones han supuesto para el mundo, a causa de la codicia, con su desgracia particular, ya que en un naufragio perdió no solo su hacienda, sino también la vida de su hijo:

Quédese, amigo, en tan inciertos mares,
donde con mi hacienda
del alma se quedó la mejor prenda,
cuya memoria es bueitre de pesares.
(Góngora, 1994: vv. 499-503, p. 299)

En esta conclusión está la clave de la emoción que ha llevado al anciano a llorar y a pronunciar el discurso cuando ve al peregrino y se da cuenta de que es un náufrago.

Tan importantes son, en relación con el discurso, los versos previos al mismo, en los que es presentada su pronunciación, como los versos inmediatamente posteriores, en los que se evidencia la emoción del anciano y hay un intento del peregrino de consolarlo con su propia historia mientras los demás oyentes continúan su camino. El poema ofrece la situación inmediatamente posterior a la finalización del discurso por el anciano, con la marcha de los serranos que lo han escuchado, de cuyo número es prueba el polvo que levantan al caminar:

Consolallo pudiera el peregrino
con las de su edad corta historias largas,
si (vinculados todos a sus cargas,
cual pródidas hormigas a sus mieses)
no comenzaran ya los montañeses

a esconder con el número el camino,
y el cielo con el polvo. [...]
(Góngora, 1994: vv. 507-513, p. 301)

El anciano ha hablado ante un grupo de personas, entre las que destaca el peregrino; cada una de estas personas ha escuchado e interpretado el discurso en una situación de poliacroasis, que es la pluralidad de la audición y de la interpretación de los discursos (Albaladejo, 1998, 2009), aunque el poema solamente refleja de manera explícita la reacción del peregrino. La pronunciación de este discurso incluye, por tanto, uno de los fenómenos inherentes a la comunicación retórica en la que el orador habla ante un conjunto de oyentes, la poliacroasis. Góngora no solo ha puesto en boca del político serrano un discurso retórico, sino que también ha creado una situación propia de la comunicación retórica.

En las *Soledades* desempeñan un papel especial las metáforas; hay series de metáforas sostenidas, como ha estudiado Gates. Una de estas series es la de los descubrimientos marítimos (Gates, 1933: 105; Randel, 1978-1979), que ocupa en su totalidad el discurso del político serrano. Este hace un recorrido por los océanos de los descubrimientos, el Atlántico, el Índico y el Pacífico, referidos siempre de manera traslaticia por medio de las metáforas sostenidas que, a modo de red isotópica, entreteje el texto del poema y, concretamente, este discurso. Los tropos tejen un denso espacio en el lenguaje del discurso, en el que la metonimia por la que es representada la nave también aparece de manera sostenida a lo largo de varios versos (*mal nacido pino, robustas hayas, alado roble, el primer leño, errantes árboles, selvas inconstantes, abetos suyos, segundos leños, glorioso pino, etc.; leño griego* también es una metonimia, pero no se refiere con él el anciano a una nave, sino al caballo de Troya). La identificación de una especie como el clavo con la espuela de la decadencia de los romanos constituye la culminación de la refutación de las navegaciones guiadas por la codicia; es una silepsis o dilogía que, como figura de pensamiento, contribuye con la fuerza del ingenio al carácter conceptista del poema (Truman, 2013: 150), lo cual es retóricamente intensificado por el hecho de que *espuela* es una metáfora. La complejidad elocutiva del poema, si bien tiene en tropos como la metáfora o la metonimia un importante soporte junto con el hipébaton, no está limitada a estos dispositivos retóricos, sino que supone una tensión constante del lenguaje para aprovechar al máximo sus posibilidades expresivas.

En lo que respecta a los géneros oratorios planteados en la *Retórica* de Aristóteles, el del político serrano es un discurso de género epidíctico (Aristóteles, 1971: 1358a37-1358b8), en el que los oyentes no tienen que decidir, sino que se adhieren o rechazan la tesis defendida en el discurso por el orador. Es un discurso dirigido a un auditorio universal (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1989: 71-78), auditorio del que se espera que acepte las razones expuestas por el orador en el discurso; por ello, la adhesión a la tesis planteada también afecta al lector del poema, que, como tal, lo es del discurso.

El discurso del político serrano, como los demás discursos que son pronunciados en las *Soledades* por varios personajes, es un discurso ficticio, que el autor del poema ha creado, como ha creado al personaje ficticio que lo pronuncia. No es ficticio por su contenido, sino por su propia configuración como discurso que es pronunciado por un personaje ficticio, como es el político serrano en una situación comunicativa igualmente ficticia, en la que habla delante de personajes ficticios, el peregrino y los serranos. A partir de ser

elementos ficticios, es decir, imaginarios, tanto el discurso como los personajes y la situación adquieren la condición de ficcionales como parte de una ficción. El discurso es, así, un componente de una construcción ficcional, de una obra literaria ficcional, como son las *Soledades* de Góngora.⁶

Hay que entender como una forma de integrar los discursos en el poema el hecho de que estén en verso y que su estilo sea el del conjunto de las *Soledades*. Es la coherencia poemática la que sostiene la versificación de los discursos, que los diferencia de los discursos retóricos reales, que no son pronunciados en verso. Dicha coherencia se impone al que habría sido un grado más alto de verosimilitud, la cual verso y estilo limitan, pero no impiden. Góngora actúa con una voluntad poética en la que prevalece la idea globalizadora del poema por encima de la que sería una incoherente inclusión en las *Soledades* de discursos en prosa, de manera distinta a como él los escribió, como partes del poema que están perfectamente integradas en él y que contribuyen a su unidad y a su configuración poemática lírica y narrativa como discursos en poema.

El discurso del anciano serrano, como el poema del que forma parte, contiene numerosos elementos culturales (Tifis, Palinuro, los lestrigones, etc.) que, para su interpretación en el poema, requieren el conocimiento de los lectores, de tal modo que dichos elementos están propiamente dirigidos a los lectores del poema, más que a los oyentes presentes en la situación comunicativa de la «Soledad Primera» en la que es pronunciado el discurso. Estos elementos han sido obtenidos en su *inventio* por el poeta, pero son presentados en la ficción como obtenidos en su propia *inventio* por el anciano orador que pronuncia el discurso. La función de estos elementos en el discurso, como parte del poema, es la de sostener la argumentación en él contenida. En la ficción en la que está situado el discurso del político serrano, el poeta ha creado un discurso ficticio y no solo la pronunciación ficticia del mismo, sino también su composición como acción resultante de la realización de una *inventio*, una *dispositio*, una *elocutio* y una *pronuntiatio* de índole ficticia, que apoyan su inserción en el poema. No obstante, aun tratándose de un discurso ficticio, contiene, junto a elementos de la tradición cultural del mundo clásico, muchos elementos reales, los correspondientes a las navegaciones que tuvieron lugar en el período áureo, a los descubrimientos o a acontecimientos como la primera navegación que dio la vuelta al mundo.

La capacidad de creación ficcional en la literatura no se restringe a la creación de mundos, de personajes o de situaciones mediante el lenguaje, sino que incluye la comunicación misma, la cual puede ser objeto de representación ficcional como cualquier otro elemento de la realidad. Es así como el poeta puede comunicarnos que un determinado personaje habla o, como en el caso del discurso del anciano serrano, pronuncia un discurso ante un conjunto de oyentes.

En la composición del discurso del serrano, como en la del conjunto de las *Soledades*, la invención tiene una imprescindible función creadora. Góngora activa sus conocimientos culturales para el hallazgo de elementos de contenido. Se trata de una invención poética que es también una invención retórica y que no puede plantearse en contraposición de la imitación; el poeta hace uso de contenidos previamente existentes, pero no se limita a incorporarlos al poema y, dentro de este, al discurso, sino que los reformula, modifica y

⁶ Sobre la distinción entre *ficticio* y *ficcional*, véase Martínez Bonati (1992: 155).

hace propios gracias a la invención. Como Oliver Noble Wood ha escrito, «imitation and invention go hand in hand in the Golden Age» (Noble Wood, 2014: 195). La combinación de la tradición y la modernidad (García Berrio, Hernández Fernández, 1988), de la imitación de los modelos clásicos con la invención como nueva aportación creativa, configura un arte literario que responde plenamente a las necesidades estéticas y literarias del ser humano, que, junto a la orientación que lo preexistente le proporciona en su interpretación, busca lo novedoso como nuevo espacio creativo y hermenéutico. Es importante la función que la invención tiene en la literatura de la Edad de Oro (Pozuelo Yvancos, 2014). El discurso del anciano serrano es en sí mismo un ejemplo de la combinación de imitación e invención en la creación literaria (y retórica); elementos de la tradición cultural son en él sometidos a una revisión poética, para dar un resultado que dista de ser solamente el de la imitación de los mismos. La dimensión retórica de la invención, que se concreta en la *pars artis* u operación retórica de *inventio*, avala la relación de cooperación entre invención e imitación, ya que en retórica esta operación es en gran medida una operación de búsqueda y hallazgo de elementos de contenido para el discurso que puedan servir para apoyar la tesis del orador, como es el caso de los *exempla*, que son tomados de la literatura, de la historia y de otras fuentes para su incorporación al discurso retórico.

3. MODERNIDAD Y SOCIEDAD. LA DIMENSIÓN RETÓRICO-CULTURAL

Con las *Soledades* Góngora crea una obra de gran modernidad, principalmente por tener un lenguaje poético en el que las posibilidades de expresividad son sometidas a una tensión máxima, son llevadas al límite, intensificándose de manera extraordinaria la función poética del lenguaje.⁷ La experimentación lingüístico-literaria de Góngora en las *Soledades* se extiende por sus dos partes, la «Soledad Primera» y la «Soledad Segunda», así como por la totalidad de los textos polimórficos que las integran y, por consiguiente, por el discurso del político serrano. Junto a este lenguaje de altísima modernidad, nos encontramos con un contenido de clara vinculación social, que puede situarse en el ámbito de la utopía por la presentación de sociedades idealizadas en las que reina la felicidad y de las que está ausente el conflicto. La implicación de Góngora con el contenido de las *Soledades*, no abandonando ni dejando en un segundo plano su construcción formal, antes bien potenciando su elaboración lingüístico-artística, nos muestra su preocupación moral y social por el papel que el ansia de riquezas, la codicia en definitiva, está teniendo en el mundo contemporáneo a su escritura del poema, aunque con antecedentes en el mundo antiguo y, a la vez, su voluntad artística como creador de una lengua poética para la modernidad.

La crítica que el anciano hace de las navegaciones pilotadas por la codicia, que no se detienen ante nada, que ya no dirige *errantes árboles*, sino *selvas inconstantes*, está soste-

⁷ Crystal Anne Chemris escribe, a propósito de la modernidad de las *Soledades*: «If the ontological crisis of the Baroque has been identified with the first stirrings of the modern, it is not surprising that the *Soledades*, in its expression of the crisis, announces some of the problems of modern poetics. Góngora's creation of a *new poetry* has linked him to aesthetic modernity» (Chemris, 2008: 105). Es de gran interés la explicación de Jeremy Lawrance: «The texture of *Soledades* is dense; the point is that its opacity is of a quite different kind from the hermetic private elusiveness of, say, a modern surrealist or symbolist text. The density resides in the style intricate syntax and complex reticulation of erudite and metaphorical allusion» (Lawrance, 2013: 113).

nida por la atención de Góngora a la sociedad y es totalmente coherente con su visión positiva de las arcádicas sociedades que, después de naufragar y llegar a la costa, va conociendo el peregrino de las *Soledades*. El mundo de los cabreros, el de los serranos, el de los pescadores, son presentados positivamente por el poeta por su relación con la naturaleza, por su carácter sencillo, en lo que es una defensa de la aldea frente a la corte, del mundo feliz frente al mundo del egoísmo y del conflicto. En esta oposición el discurso del anciano es clave, al confiar el poeta en la polifonía (Bajtín, 1986) y dar voz a este personaje, haciendo que con ella exprese el rechazo de la codicia, que es tanto suyo como de los serranos con los que vive tras haber abandonado, a causa del naufragio en el que perdió su hacienda y a su hijo, la búsqueda del lucro y de la riqueza por medio del comercio. El discurso en poema es un elemento de modernidad de la obra y está vinculado al componente retórico de esta. La conexión entre modernidad y sociedad en el discurso del anciano serrano incluye el planteamiento de situaciones propias de la utopía.

Góngora alcanza un elevado nivel de modernidad con las ideas expresadas en las *Soledades* y con la creación de una lengua poética propia, tanto en el discurso en poema objeto de este artículo como en el conjunto de las *Soledades*. Consigue así Góngora un equilibrio en tensión entre una forma poética innovadora y moderna y el tratamiento del contenido con atención a la sociedad. Esta situación, en la que la retórica desempeña un papel importante, como corresponde a la función que en ella tiene el *aptum* o adecuación entre los elementos de la comunicación, conduce a un efecto total en cuanto a forma y contenido, con la consiguiente influencia perlocucionaria en los lectores. Estos experimentan la dificultad inherente al lenguaje de las *Soledades* y, por tanto, del discurso del político serrano, del discurso en poema, lo que les lleva a que, reconociendo y apreciando su propio esfuerzo interpretativo, tiendan a valorar el contenido al que su interpretación les ha permitido acceder. El discurso del anciano, que es ficticio y adquiere carácter ficcional por su función en la «Soledad Primera» y en el conjunto de las *Soledades*, tiene una función clave en la obra al articularse en él el *ethos* del orador, el *logos*, que es el propio discurso, y el *pathos* de los oyentes, así como el *pathos* de los lectores del poema, por transferencia de la estructura comunicativa interna de la obra a la estructura comunicativa externa, en la que aquella es comunicada. Desde los versos que ocupan las palabras del discurso del anciano, junto con los que lo preceden inmediatamente (vv. 360-365), en los que se encuentra la presentación del orador, y con los que lo siguen (vv. 503-513), el discurso se proyecta principalmente sobre la «Soledad Primera», extendiéndose también su proyección a toda la obra. El discurso consolida las bases retóricas de las *Soledades* y la unión y el equilibrio que hay en este poema, como en el propio discurso, entre forma y contenido.⁸

Se proyectan así la retórica de la forma y la retórica del contenido en la dimensión retórico-cultural de la obra, en la que todos los elementos culturales, tanto en la expresión con los mecanismos de expresividad y los nombres propios como en el contenido, están implicados en la activación y en la consolidación del código cultural comunicativo que une, a través de la obra, al autor y a los lectores, y hace posible en estos el efecto perlocucionario buscado por el autor. El componente retórico de las *Soledades*, en el que tan importante función tiene el discurso en poema, se proyecta en la dimensión retórico-cultural de la obra y refuerza el vínculo de la comunicación entre el poeta y los lectores.

⁸ Elias Rivers se ha referido a una retórica de la ausencia, a propósito de las *Soledades*, por su escritura autónoma respecto de la expresividad emocional del poeta como sujeto (Rivers, 1992: 108).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (1990). «Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)», en José Romera Castillo y Alicia Yllera (eds.), *Investigaciones Semióticas III (Retórica y Lenguajes)*. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 2 vols. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, vol. I, pp. 89-96.
- ALBALADEJO, Tomás (1998). «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies. La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 9, pp. 155-167.
- ALBALADEJO, Tomás (2009). «La poliacroasis en la representación literaria. Un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 0, nueva época, pp. 1-26, en línea: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/4> [consulta: 01/06/2016].
- ALBALADEJO, Tomás (2011). «Interconexiones de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo», en Ana Baquero Escudero, Fernando Carmona Fernández, Manuel Martínez Arnaldos y Antonia Martínez Pérez (eds.), *Las interconexiones genéricas en la tradición narrativa*. Murcia: Editum, pp. 277-302.
- ALONSO, Dámaso (1955a). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (1955b). «Claridad y belleza de las *Soledades*», en Alonso (1955a), pp. 66-91. [También en Góngora (1956), pp. 11-33].
- ARELLANO, Ignacio (1994). «El conceptismo de Góngora: más divagaciones sobre los *déligos capotuncios* del romance *Diez años vivió Belerma*», en Francis Cerdan (ed., avec le concours de l'équipe LESO), *Hommage à Robert Jammes*, I. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 45-52.
- ARISTÓTELES (1971). *Retórica*, ed. bilingüe de Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- BAJTÍN, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEVERLEY, John R. (1989). *Aspects of Góngora's Soledades*. Amsterdam: John Benjamins.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1973). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1989). *La semiología*. Madrid: Síntesis.
- CHEMRIS, Crystal Anne (2008). *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*. Woodbridge: Tamesis.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1979a). «A Text-typology of the Classical Sonnets», *Poetics*, 8, 5, pp. 435-458.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1979b). «Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)», en Petőfi y García Berrio, pp. 309-366.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1979c). «Tipología textual y análisis del microcomponente (sonetos españoles del *carpe diem*)», en Petőfi y García Berrio, pp. 367-430.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980). *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2.ª ed. rev. y ampliada. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988). *La Poética: Tradición y Modernidad*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1982). *Estudios de semiótica literaria*. Madrid: CSIC.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: CSIC.
- GATES, Eunice Jones (1933). *The Metaphors of Luis de Góngora*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- GÓNGORA, Luis de (1956). *Las soledades*. 3.ª ed. publicada por Dámaso Alonso. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- GÓNGORA, Luis de (1994). *Soledades*. Edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid: Castalia.

- JAMMES, Robert (1967). *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux: Féret et Fils. [Traducción española: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987].
- JAMMES, Robert (1990). «Función de la retórica en las *Soledades*», en Begoña López Bueno (ed.), *La Silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 26-29 de noviembre de 1990)*, Grupo de Investigación «Poesía andaluza del Siglo de Oro». Sevilla-Córdoba: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991, pp. 213-233.
- JAMMES, Robert (1994). «Introducción», en Góngora (1994), pp. 7-157.
- LAWRANCE, Jeremy (2013). «*El yugo de ambos sexos sacudido* (Soledad I: 237-83): Góngora's *serranas* and *Nympholepsy*», en O. Noble Wood y N. Griffin (eds.), pp. 111-136.
- LEVIN, Harry (1969). *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (2005). *La naturaleza retórica del lenguaje*. Salamanca: Logo.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992). *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Murcia: Universidad de Murcia.
- NOBLE WOOD, Oliver J. (2014). *A Tale Blazed Through Heaven. Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*. Oxford: Oxford University Press.
- NOBLE WOOD, Oliver J. y GRIFFIN, Nigel (eds.) (2013). *A Poet for All Seasons. Eight Commentaries on Góngora*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, trad. de Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos.
- PETÓFI, János S. y GARCÍA BERRIO, Antonio (1979). *Lingüística del texto y Crítica literaria*. Madrid: Comunicación.
- POZUELO YVANCOS, José María (2014). *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RANDEL, Mary Gaylord (1978-1979). «Metaphor and Fable in Góngora's *Soledad Primera*», *Revista Hispánica Moderna*, 40, pp. 97-112.
- RIVERS, Elias (1992). *Muses and Masks: Some Classical Genres of Spanish Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta.
- SCHWITALLA, Johannes (1984). «Textliche und kommunikative Funktionen rhetorischer Fragen», *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 12, pp. 131-155.
- TERRY, Arthur (1993). *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRUMAN, Ronald (2013). «*De lágrimas los tiernos ojos llenos: Soledad I: 360-506: The político serrano's discourse*», en Noble Wood y Griffin (eds.), pp. 137-152.

DE IMITACIÓN Y ESTILO EN LOS TEXTOS CERVANTINOS

Luis ALBURQUERQUE-GARCÍA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

En otra ocasión ya expuse algunas ideas sobre lo que podemos calificar como poética implícita cervantina (Alburquerque, 2009). Me gustaría reparar de nuevo en esta parcela de los estudios literarios en que la retórica y la poética se cruzan y delimitan un terreno por el que Miguel Ángel Garrido ha transitado, entre otros muchos de la disciplina de la Teoría Literaria, aportando siempre claridad y no pocas dosis de ingenio y *donaire*.

Cervantes no escribió ningún tratado sobre teoría poética ni plasmó sus ideas sobre la literatura de manera sistemática en ninguna de sus obras. Sin embargo, en todas ellas se pueden rastrear aquí y allá aspectos que, en su conjunto, pueden arrojar una idea de los principios en que podría asentarse su producción literaria. De ahí lo de implícita. Se trata, en este caso, de añadir a lo ya dicho entonces algunas reflexiones más vinculadas con la doctrina retórica y poética.

Mi modesta contribución se reduce a repasar dos de los pilares de la teoría retórica clásica asumidos por la preceptiva de los Siglos de Oro, me refiero al concepto de imitación y a la teoría de los estilos, para cuya ilustración me serviré de algunos pasajes de la obra cervantina.¹

Como ha señalado Miguel Ángel Garrido (2008: 10), aparte de los manuales de poética, los de retórica que se enseñaban en su tiempo también debieron influir en los escritores de la época. Ahora bien, nos advierte Garrido, antes de sacar precipitadas conclusiones hemos de delimitar cuidadosamente la *intentio lectoris*, en no pocas ocasiones procedente de una sugerente y enriquecedora lectura del texto, de la *intentio auctoris* y de

¹ Las ideas y los ejemplos recogen lo ya expuesto en algunas de las entradas que elaboré para la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Castalia – Centro de Estudios Cervantinos) que empezó a editarse en 2005.

los límites impuestos por la *intentio operis*: no todo uso magistral de las figuras retóricas por parte de Cervantes ha de presuponer un conocimiento previo de la doctrina retórica correspondiente. Más bien al contrario, el uso modélico de las estrategias retóricas en Cervantes y otros escritores a lo largo de la historia favoreció la creación y el desarrollo del cuerpo teórico de la preceptiva retórica. Como vemos, poética y retórica aparecen enlazadas no solo por la sutura de la *elocutio*, sino de también de otras partes de la retórica, como la *inventio*, en el caso de la imitación que abordamos a renglón seguido (Alburquerque, 2009).

Convendría no olvidar que en el entramado retórico todas las partes están conectadas como un cuerpo articulado. De ahí que la llamada *imitatio* se halle relacionada con la primera fase de la retórica, la que conocemos con el nombre de *inventio*. En cierto modo, se podría considerar que la antigua retórica desaparece cuando la *inventio* se desvincula del concepto de *imitatio* y se decanta por la moderna noción de *inventio* en el sentido de invención, innovación, creatividad, etc. La retórica clásica y la del Siglo de Oro no pueden separarse de este sentido de *inventio* íntimamente ligado al de *imitatio*, uno de cuyos fundamentos se encontraba precisamente en la teoría de los tópicos.

Veamos, a la luz de ciertos pasajes de la obra cervantina, algunas de las cuestiones más disputadas del tan manido y escurridizo concepto de *imitación* en el Siglo de Oro. Adelanto ya que ni el concepto retórico de *inventio* dejaba de apuntar hacia la idea de la creatividad (como procuraremos ver con algunos ejemplos), ni que el concepto retórico de *imitatio* tuviera que ver solo con la reproducción mecánica de la realidad. Ambos se entrelazaban en una tensión de fuerzas entre la tradición clásica y una cierta modernidad que se atisba en algunos textos cervantinos.

Lázaro Carreter (1980: 95) sintetiza el problema con lucidez:

El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo.

Las teorías acerca de la *imitación* en el campo de la crítica literaria han discurrido, como es bien conocido, en una doble dirección: las que se refieren a la *imitación* de los modelos literarios y las que versan sobre la representación estética de la naturaleza o, lo que es lo mismo, de la realidad (García Galiano, 1992: 5).

En cuanto a la imitación de los modelos literarios, fue Horacio, como recordamos, quien fijó el concepto en su aplicación a la poesía, ampliándose más tarde su ámbito según la adaptación que se hizo de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, quien en el libro x de su tratado ofrece una lista de los poetas y prosistas griegos y latinos dignos de ser imitados por los oradores. Además de los versos de Horacio (en concreto, los que van del 128 al 135 del *Ars poetica* y el 19 de la carta 19 del primer libro de las *Epistulae*), en el Renacimiento tuvieron también una influencia notable algunas epístolas de Séneca, la 84 concretamente (*Ad Lucilium*), de donde se toman prestadas algunas de las metáforas sobre la *imitación* más propagadas en la época, como aquella que compara la labor del imitador con la de las abejas que liban de las flores para obtener luego un producto nuevo y mejor, según la imagen aristofanesca (Pineda, 1994: 19).

En el Renacimiento, además de continuarse la imitación de los clásicos que también sirvieron de modelos en la Edad Media, se perfila el concepto en un sentido más abierto y vinculado preferentemente con la idea de emular, que permite una apreciación de la voz propia del autor y que lo aleja del servilismo con que, en ocasiones, se tiende a identificar la idea renacentista de *imitación*. «Similitudo [...] non identitas», afirmará Petrarca en uno de sus escritos, subrayando la importancia del parecido frente a la mera repetición.

En este mismo sentido, encontramos innumerables testimonios de autores como Lope de Vega o el mismo Cervantes, quien afirma, en *El viaje del Parnaso*, que de nada sirve al mono tratar de imitar al cisne (VIII, 111). Que la imitación literaria no está reñida en absoluto con la originalidad es algo tan asumido en las obras de Cervantes que incluso le lleva a revelar en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, no solo que su *Parnaso* se escribió a imitación de una obra de Caporali, sino también que su *Persiles* se atrevía a competir con la *Historia Etiópica* de Heliodoro. Don Quijote expone el precepto básico de esta doctrina en el momento en que se dispone a imitar a un caballero andante que hace penitencia: «Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas» (I, 25).

Los peligros que acechan a la imitación son de sobra conocidos por los autores del Siglo de Oro. Cervantes se refiere explícitamente, en la *Adjunta al Parnaso*, a la distancia entre el préstamo y el robo: «Ítem, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno, y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco» (p. 142). Hay abundantes pasajes, en las obras de Cervantes, que insisten en este uso indebido de los modelos de otros autores: en el capítulo xxii de la segunda parte del *Quijote* aparece el humanista y autor de futuras obras maestras en las que abundan las imitaciones. En el *Persiles* aparece un escritor mercenario, cuyo oficio consiste en «enmendar y remendar comedias viejas» (III, 2: 442) y, más adelante, sale al paso un personaje muy curioso, el «moderno y nuevo autor de nuevos y exquisitos libros», que recopila aforismos de otras gentes (IV, 1: 631).

No obstante, la crítica más severa que Cervantes hace de la mala imitación y sus excesos, a veces también muy frecuentes en la literatura de su época, aparece en el capítulo xxv de la primera parte del *Quijote*. Se trata del momento en que decide don Quijote que debe retirarse a Sierra Morena a hacer penitencia por Dulcinea. Es una acción que intenta remedar la que llevó a cabo Amadís de Gaula cuando, desdeñado por su dama Oriana, se retiró con el mismo propósito a la Peña Pobre. Riley (1972: 112) glosa por extenso este capítulo y sus implicaciones con respecto a la teoría de la imitación que, en el caso de don Quijote, se convierte en una «imitación por la imitación misma», al retirarse el héroe sin motivo real que lo justifique, pues don Quijote, no habiendo sido desdeñado por Dulcinea, lleva a cabo su plan por el solo motivo de imitar a Amadís. Sancho incluso le hace ver el sinsentido y la inconsistencia de esta «tan rara, tan felice y tan no vista imitación», como la acaba de calificar don Quijote que, aunque está fuera de todo lugar, nuestro protagonista decide llevar a cabo. Parece evidente la trasposición a la teoría artística que muchos críticos han hecho de este capítulo de la vida de don Quijote. La imitación, pues, según se colige de este texto de Cervantes, solo será oportuna si sirve al propósito del escritor.

El conocimiento de las obras y las preceptivas clásicas es también abordado por Cervantes en distintas ocasiones. En un pasaje de *El rufián dichoso*, con ocasión del diálogo entre Curiosidad y Comedia, se alude expresamente a esta cuestión:

Comedia—. Los tiempos mudan las cosas / y perficionan las artes, / y añadir a lo inventado / no es dificultad notable. / Buena fui pasados tiempos, / y en estos, si los mirares, / no soy mala, aunque desdigo / de aquellos preceptos graves / que me dieron y dejaron / en sus obras admirables / Séneca, Terencio y Plauto, / y otros griegos, que tú sabes. / He dejado parte dellos, / y he también guardado parte, / porque lo quiere así el uso, / que no se sujeta al arte / (vv. 1229-1244).

El intento de mantener los preceptos clásicos y adaptarse a los nuevos tiempos queda aquí patente.

La imitación de modelos literarios convoca la figura retórica de la *sermocinatio*, que Lausberg (1999: s. v.) asocia con el fingimiento o caracterización de personas históricas o de ficción y de sus dichos, conversaciones, monólogos o reflexiones convenientemente recreadas. Por su contenido no tiene que ser forzosamente histórica, basta con que sea *verosímil*, esto es, que concuerde con el carácter de la persona representada. Hay abundancia de ejemplos en el *Quijote*, sobre todo cuando este trata de imitar el modo de hablar de los caballeros andantes: «Non fuyan las vuestras mercedes, nin teman desaguizado alguno, ca a la Orden de caballería que profeso, non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran» (I, 2).

La vuestra fermosura, señora mía, puede facer de su persona lo que más le viniere en talante, porque ya la soberbia de vuestros robadores yace por el suelo, derribado por este mi fuerte brazo; y porque no penéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo don Quijote de la Mancha, caballero andante y aventurero, y cautivo de la simpar y hermosa doña Dulcinea del Toboso; y en pago del beneficio que de mí habéis recibido, no quiero otra cosa sino que volváis al Toboso, y que de mi parte os presentéis ante esta señora y le digáis lo que por vuestra libertad he fecho (I, 7).

El predominio del concepto de *imitación* seguirá vigente, incluso más acentuado durante el siglo XVIII, hasta que el individualismo romántico lo sustituya por los términos imaginación, inspiración u originalidad.

El otro aspecto de la imitación aludido al comienzo, el de la representación de la realidad, se enmarca en el concepto aristotélico de *mímesis* que el Estagirita aplicó fundamentalmente al género de la tragedia, pues representa

la imitación de una acción de carácter elevado y completo, de cierta extensión, en un lenguaje aderezado con una gracia particular según las distintas partes, imitación efectuada de personajes en acción y no por medio de un relato, y que, suscitando comprensión y temor, opera la purgación propia de tales emociones (*Poética*, 1499b).

La idea de que el arte imita a la naturaleza era ya lugar común en la España del Siglo de Oro, como de hecho lo era también en cualquier otro país de Europa. Se entendía en dos sentidos: que el arte representaba los fenómenos de la naturaleza y que el arte imitaba el proceso creador de la naturaleza.

La vinculación entre la obra literaria y la obra pictórica nos lleva de la mano al famoso tópico *ut pictura poesis*, heredado de Horacio y Plutarco, entre otros, y fundamentado en la evidente similitud de procedimientos y finalidades entre ambas series artísticas. Riley (1972: 99) refiere una cita de Cervantes en que se alude directamente a él. Está sacada de una afirmación de Tomás Rodaja en el *Licenciado Vidriera*: «los buenos pintores imitaban la naturaleza, pero que los malos la vomitaban» (285). Esta cita no es reflejo de un tópico renacentista más, sino de la íntima conexión durante el Renacimiento entre estas dos disciplinas. Muestra de ello es la presencia de famosos humanistas que dedicaron especial atención, en sus escritos, tanto al espacio literario (en sus manifestaciones literarias y lingüísticas) como al pictórico o arquitectónico.

Francisco Rico (1980: 63) subraya, a estos efectos, la importancia del *De pictura* (1430) de Leon Battista Alberti, en el que se destacaban entre otros procedimientos pictóricos la *compositio* y la *concinnitas*, cuya trasposición del campo de la retórica es clara. En cuanto a la técnica de la *compositio*, Alberti enfatiza el papel conexo que debían guardar las distintas partes de la obra con el todo, y viceversa, manteniendo siempre una jerarquía entre los diferentes elementos compositivos. Procedente igualmente del campo de la retórica era la definición del término *concinnitas*, que decía —y dice— de la relación armoniosa que deben guardar entre sí todas las partes de la obra de arte si se quiere que alcance la belleza o *pulchritudo* final. Es decir, toda imitación verosímil debía reflejar la armonía y la relación de las partes con el todo impresas en la propia naturaleza.

Es claro que el término *imitatio* en el Siglo de Oro no apuntaba solo a una copia mimética de la realidad circundante, sino más bien a la producción o creación de una idea verdadera. La imitación, pues, de la naturaleza, y su correlato, la verosimilitud de la acción relatada, eran considerados criterios de valoración artística inseparables. En el prólogo del *Quijote*, Cervantes es aconsejado por su amigo: «solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que escribiere» (I, 39). Y también el canónigo habla de la «verisimilitud y la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe» (I, 47).

No se aleja mucho esta doctrina de las recomendaciones que sugieren las preceptivas literarias del momento, como cuando el Pinciano (autor de la *Filosofía Antigua Poética*, 1596) afirma que «el poeta que guarda la imitación y la verisimilitud guarda más la perfección poética». De la misma manera que el alma —continúa el Pinciano— es el motor del cuerpo, la imitación es el alma de la poesía, que se apropia de su materia prima y le confiere su esencia.

El hallazgo, por tanto, de los materiales propios de la *invención* es inseparable de la cualidad de la verosimilitud que actúa como gozne, por decirlo de alguna manera, entre la *imitación* y la *invención*, términos que andaban tantas veces confundidos en la época de Cervantes. Gracias a este entrelazamiento, la amplitud de conocimientos que cabían dentro de la idea de *imitación* era tan vastos como lo permitía la facultad de la *invención*, cuyos contornos, ya lo dijimos, son expresados por la cualidad de la *verosimilitud*. Aunque algunos escritores de la época sugieren que hay cosas que no entran dentro de la actividad poética, la idea generalizada es que el artista/poeta no tiene apenas límites que le coarten su capacidad creativa. Cervantes nos dice que él posee la «habilidad, suficiencia y entendimiento» necesarios para tratar de todo el universo. Y esta comprensión de carácter universal no se limita, como es lógico, a un solo género literario, sino que abarca por igual a

la lírica, la épica y la dramática. Según apunta Riley (1962), el elogio que Cervantes hace de la poesía, en el *Viaje del Parnaso* (IV), ofrece un ejemplo claro de esta concepción universal de la materia literaria.

Un caso típicamente renacentista, en el que la imitación de la naturaleza se convierte en tópico ajeno y distante de la realidad, es el género de la literatura pastoril. Cervantes lo parodia en tanto falsa *imitatio* de la vida real de los pastores y de su modo de expresión. En *El coloquio de los perros* encontramos un ejemplo muy representativo de esta crítica a la supuesta vida pastoril reflejada en los libros:

Digo que en aquel silencio y soledad de mis siestas, entre otras cosas, consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores: a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros, cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. [...] Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un «cata el lobo dó va, Juanica», y otras cosas semejantes; y esto, no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro, o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían (552).

La crítica cervantina alcanza también al tópico basado en la naturalidad de la expresión de los pastores, que toda la tradición literaria pastoril (en la que se inserta de lleno Sannazaro y su *Arcadia*) había reflejado de una manera muy distanciada de la realidad. Así, Cervantes no asume el papel fijado a los escritores de églogas, según leemos en el prólogo de *La Galatea*: «Y así no temeré mucho que alguno condempne haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza» (Preliminares, 16).

El debate de la prioridad del arte o la naturaleza lo resuelve Cervantes de manera conciliadora: «La industria de sus moradores ha hecho tanto que la naturaleza, incorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambos a dos se ha hecho una tercia naturaleza a la qual no sabré dar nombre» (*La Galatea*, libro VI). Y en otro texto procedente del *Quijote* se repite la misma idea: «La razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta» (II, XVI).

Resumiendo, si el tema de la *imitación* por su presencia en todas las artes y literaturas es importante, cuando hablamos de la obra de Cervantes y sus contemporáneos nos estamos refiriendo a uno de los pilares básicos que sustentan y estimulan el debate teórico de la cultura renacentista, que proseguirá sin apenas variaciones hasta el neoclasicismo y que cambiará de sesgo cuando irrumpa el romanticismo preconizando otros paradigmas estéticos radicalmente distintos.

Como decía al comienzo, la teoría de los estilos (*genera elocutionis*) es uno de los fundamentos en que se asienta la *elocutio* retórica. Habría que empezar recordando sus numerosos registros, a pesar de su decantación en la ya clásica tripartición en discurso bajo

(*genus humile*), discurso medio (*genus medium*) y discurso alto o sublime (*genus sublime*), siguiendo sobre todo la teoría clásica de Cicerón, la *Retórica a Herenio* y Quintiliano.

El término *estilo*, procedente del étimo latino *stylus* o instrumento que se utilizaba para grabar las letras en tablillas de cera, evolucionó con el tiempo, en notable sinécdoque, hacia la designación de las características lingüísticas (léxicas, sintácticas, semánticas, retóricas, etc.) de los distintos tipos de discursos. La reflexión sobre el estilo y los tipos de estilo tenía mucho que ver con el concepto de *aptum* o decoro.

Esta concepción del estilo suponía, pues, un estrecho vínculo entre el asunto (*res*) y su expresión verbal (*verba*). Esta identificación entre el tema y su modo específico de expresión cristaliza en la *rota Vergilii* ideada por Juan de Garlandia en el siglo XIII, que consolidó definitivamente la teoría de los tres estilos aplicada a las obras de Virgilio. El sistema de correspondencias a través de un esquema gráfico de círculos concéntricos asociaba cada género a una determinada clase social, a un estilo de vida, a unos lugares propios, a una especie de animal determinado e incluso a un tipo de árbol concreto. De aquí la convicción extendida entre los tratadistas de que la selección lingüística se vinculaba con la elección del género escogido.

Durante la Edad Media se socavan los cimientos de esta tripartición estilística por influencia, en parte, de los ideales cristianos, tal y como señaló Auerbach (1950) al advertir cómo los acontecimientos más extraordinarios de las Sagradas Escrituras se referían con un lenguaje humilde y sencillo; y en parte también por la influencia de autores como Dante, en cuya obra coexisten diferentes variedades estilísticas; hasta cristalizar posteriormente en obras como *La Celestina* o las comedias del Siglo de Oro, que mezclan lo cómico y lo trágico y que acaban por erosionar la rígida concepción de los estilos albergada por las preceptivas de la época.

De hecho, los tratados de poética de los siglos XVI y XVII recogen una ambigua doctrina sobre la teoría de los estilos. Vives, por ejemplo, parece estar de acuerdo con la tripartición, pero admite tal cantidad de excepciones y gradaciones intermedias que la doctrina clásica queda bastante diluida. Algo parecido sucede con preceptistas como Pinciano y Cascales, entre otros. En definitiva, la doctrina de los tres estilos es respetada a la vez que desdeñada: se parte de ella y se termina sin ella.

Algunos manuales de retórica, escritos por contemporáneos de Cervantes, se decantan por la tradición clásica griega representada fundamentalmente por Demetrio, Dionisio de Halicarnaso y Hermógenes (López Grigera, 1994: 96), cuya clasificación de los tipos de estilo se concebía de manera más amplia y abarcadora. En suma, los tres géneros de estilo, bien para seguirlos bien para rechazarlos, prevalecieron como referencia, sobre todo en la Edad Media, y fueron tenidos en cuenta en los Siglos de Oro. Veamos sus características a la luz de la obra cervantina.

El género humilde o estilo bajo (*genus humile*) era aquel en que predominaba la sencillez, la elaboración sobria, escueta y la ornamentación escasa, con el objetivo de enseñar (*docere*) y demostrar (*probare*). Sus virtudes primordiales son la pureza (*puritas*) y la claridad (*perspicuitas*). En la rueda de Virgilio aparece vinculado con la clase social de los pastores (Títilo y Melibeo, personajes de las *Bucólicas*, representan las figuras del *pastor otiosus*); su árbol es el haya; su lugar más apropiado el prado; el instrumento el cayado; el animal correspondiente la oveja y las *Bucólicas* de Virgilio su obra más emblemática.

Cervantes lo utiliza en el *Quijote*, sobre todo para caracterizar a Sancho. Los refranes, las exclamaciones, los modismos, las comparaciones, etc., son los recursos más frecuentes de este nivel de habla. También se manifiesta en las flagrantes incorrecciones en que cae Sancho y que son corregidas por don Quijote: «Y sobre todo vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver. —Hacaneas querrás decir, Sancho» (*Quijote*, I, XXXVII). «Fiscal has de decir —dijo don Quijote— que no friscal» (*Quijote*, II, X). «Señor, ya yo tengo relucida a mi mujer a que me deje ir con vuestra merced adonde quisiere llevarme. —Reducida has de decir, Sancho —dijo don Quijote—, que no relucida» (*Quijote*, II, XXVIII). Sancho se nos muestra como el «gran prevaricador del buen lenguaje».

La riqueza exclamativa del *Quijote* es inmensa. Rosenblat recoge numerosas muestras que van desde los votos hasta los juramentos y las imprecaciones: «¡Pardiez que según diviso, que las patenas que había de traer son ricos corales y la palmilla verde de Cuenca es terciopelo de treinta pelos!» (*Quijote*, II, XXI). «¡Que me viva él mil años, y el que lo trae, ni más ni menos, y aun dos mil, si fuere necesidad!» (*Quijote*, II, L).

Ahora bien, el hallazgo más característico del habla llana de Sancho viene dado por la utilización de los refranes, manifestación de naturalidad que resultaba tan familiar a los escritores renacentistas. Cervantes los pone en boca de gentes rústicas y, sobre todo, de Sancho desde el mismo comienzo del *Quijote*: «Como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza» (*Quijote*, I, XIX). «Donde no hay estacas, hay tocinos» (*Quijote*, II, LXXIII). «Todos los duelos con pan son buenos» (*Quijote*, II, LV). Y un largo etcétera.

En el género intermedio o estilo medio (*genus mediocre*) predominaba el equilibrio y la elegancia y huía de los excesos y las carencias de los extremos. Aquí las virtudes gramaticales de la pureza y la claridad admiten licencias. En este sentido se relaciona con el *aura mediocritas*, por ser el centro equilibrado entre dos posturas extremas. Pero, a la vez, supone también un equilibrio que participa de los polos opuestos entre los que se encuentra. Según esto, se caracterizaba por no ser ni demasiado sobrio ni demasiado ampuloso. Es decir, hacía un uso moderado de las figuras y tropos, a la vez que evita la sintaxis compleja y el léxico rebuscado. Su finalidad principal era deleitar (*delectare*). Estaba vinculado en la rueda de Virgilio con la clase social campesina (Triptólemo y Celio, personajes de las *Geórgicas*, son labradores); sus árboles eran los frutales; su lugar los sembrados; su instrumento el arado y las *Geórgicas* de Virgilio su obra más representativa.

Quizás sea este el estilo al que se ajusta más la obra cervantina, ya que se trata de un estilo sencillo, elegante y que permite el uso de adornos. Se lo consideraba el más adecuado para las obras históricas y el más a propósito para causar placer en los lectores. Aunque el estilo pastoril, como vimos, se ajustaba al género bajo, en el Renacimiento se consideraba como mixto o mediano, pues los personajes eran más bien «discretos cortesanos» bajo apariencia de «rústicos pastores». De ahí el comentario de Cervantes, en el prólogo de *La Galatea*, justificándose de no utilizar el estilo que correspondería a una novela pastoril:

Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina fue calumniado en algunas de sus églogas por haberse levantado más que en las otras, y así, no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza, mas advirtiendo

—como en el discurso de la obra alguna vez se hace— que muchos de los disfrazados pastores della lo eran solo en el hábito, queda llana esta objeción (*La Galatea*, «Prólogo»).

Casi siempre que habla la voz del narrador en el *Quijote*, representa este nivel de estilo medio en el sentido que hemos apuntado más arriba. Nos podría servir cualquiera de las introducciones a los distintos capítulos. Tomemos como ejemplo esta:

Con la alegría, contento y ufanidad que se ha dicho, seguía don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada vitoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo; daba por acabadas y a felice fin conducidas cuantas aventuras pudiesen sucederle de allí adelante; tenía en poco a los encantos y a los encantadores; no se acordaba de los innumerables palos que en el discurso de sus caballerías le habían dado, ni de la pedrada que le derribó la mitad de los dientes, ni del desagradecimiento de los galeotes, ni del atrevimiento y lluvia de estacas de los yangüeses (*Quijote*, I, XVI).

En el género sublime o estilo alto (*genus sublime*) predominaba la abundancia de figuras y tropos y una gran riqueza de vocabulario. Era el más difícil y arriesgado. Su finalidad primordial era conmover (*movere*). En la poesía se corresponde con la tragedia y la épica. En la rueda de Virgilio aparece vinculado con una clase social elevada: la de los guerreros (Héctor y Ayax son personajes que representan al soldado); los árboles típicos son el laurel y el cedro; el lugar característico el castillo y la ciudad; su instrumento la espada y el libro virgiliano por excelencia, la *Eneida*. Ejemplos de estilo sublime se encuentran con facilidad en el *Quijote*. Como muestra ofrecemos un fragmento del famoso discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro, que pronuncia en presencia de los cabreros:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto [...]. En las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo (*Quijote*, I, XI).

Aunque las correspondencias con la rueda de Virgilio no son evidentemente las mismas, el estilo se adapta a la alta composición por lo cuidado del léxico, la ponderada sintaxis y la distinción del tema comentado, que incluso eleva la categoría de las cuestiones menores que le salen al paso, como la referencia a las abejas o a la riqueza de las cosechas.

Cervantes conoce y domina la técnica de los estilos, pero la más notoria y excelente cualidad estilística de su prosa es, precisamente, la mezcla y el juego con los distintos niveles de habla, lo cual, a la vez que pone al descubierto la rigidez de la doctrina, supone al mismo tiempo su manipulación extrema.

Cervantes no solo no se adapta a la teoría del decoro literario (o sea, la adecuación de los personajes al modo de hablar propio y específico que les había otorgado la tradición), sino que intenta reflejar en su obra ese otro decoro, el de la correspondencia con la rica variedad de la vida real, rompiendo, de este modo, los estrechos márgenes de cualquier reducción esquemática.

No asume Cervantes los caracteres y descripciones estereotipados (buena muestra de ello es el *Quijote*) que resultan de una concepción uniforme del estilo y rígida del decoro. El propio don Quijote advierte de la imposibilidad de ser un héroe de la caballería andante (siguiendo los modelos literarios que aprendió en los libros) y, al mismo tiempo, permanecer vinculado a la realidad histórica:

A lo que yo imagino —dijo don Quijote—, no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías, las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos [...]. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero (*Quijote*, II, III).

En la obra cervantina (y sobre todo en el *Quijote*) se hace explícita la consideración de que el tema o el asunto no está necesariamente ligado a una forma o estilo concreto. Es la primera vez que encontramos dobles versiones de un mismo acontecimiento. Esto ocurre, por ejemplo, al narrarnos el autor la primera salida de don Quijote desde su perspectiva idílica, imbuida de retórica caballeresca. Después de traer a colación los esplendores de la aurora mitológica y el despertar del famoso caballero, que abandona su ocioso lecho de plumas, y de «caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel», el autor pasa bruscamente a una consideración que expresa el punto de vista del lector al comentar prosaica y lacónicamente: «Y era verdad que por él caminaba» (*Quijote*, I, II). El punto de comicidad radica naturalmente en la contradicción flagrante de dos estilos distintos: el registro alto (que en realidad es una parodia) y el estilo medio que carece de toda pompa y artificio.

Esta clara manifestación de la mezcla de estilos apunta hacia el fenómeno tantas veces aludido de la quijotización de Sancho y de la sanchificación de don Quijote, aunque sobre esta última hay estudiosos que con razones de peso la cuestionan desde un punto de vista psicológico (Ciriaco Morón, 2005: 235). La evolución de los caracteres dentro de la novela, que conlleva también un cambio en el registro de estilo, dota a los personajes de una densidad psicológica que nos sitúa ante los prolegómenos de la novela moderna.

Resumiendo, en la obra cervantina podemos espigar aquí y allá ciertas ideas asociadas a la *inventio* (*imitatio*) y a la *elocutio* (teoría de los estilos), que nos ayudan a configurar el panorama de la poética implícita cervantina, en un momento de inflexión que prefigura las nuevas corrientes literarias que están por venir con la llegada del Barroco.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2009). «De elocutio y perspicuitas en la prosa cervantina», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, pp. 39-48.
- AUERBACH, Erich (1950). *Mimesis: la representación de la realidad en la cultura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 314-339.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1997). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2013). *Novelas ejemplares*. Barcelona: RAE.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2014). *La Galatea*. Barcelona: RAE.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: RAE.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2016). *Viaje del Parnaso*. Barcelona: RAE.

- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial, pp. 557-558.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (1992). *La imitación poética en el Renacimiento*. Deusto-Kassel: Universidad de Deusto-Edition Reichenberger.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel y ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2008). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC.
- LAUSBERG, Heinrich (1999). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1980). «Imitación y originalidad en la poética renacentista», en Francisco Rico (ed.), *Historia crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, II. Barcelona: Crítica, pp. 91-97.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1994). *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Salamanca: Universidad.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (2005). *Para entender el Quijote*. Madrid: Rialp.
- PINEDA, Victoria (1994). *La imitación como arte literario en el siglo XVI español* (ed. y trad. del diálogo «De imitatione» de Sebastián Fox Morcillo). Sevilla: Diputación Provincial.
- RICO, Francisco (1997). *El sueño del Humanismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- RILEY, Edward C. (1962). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1989.

PARA LAS FUENTES DE *EL JARDÍN DE FLORES CURIOSAS*,
DE TORQUEMADA

Ignacio ARELLANO AYUSO
Universidad de Navarra

1. *EL JARDÍN DE FLORES CURIOSAS* Y SUS FUENTES

Un libro como el de Torquemada, de variedad de lecturas y «flores curiosas» (como reza su título), difícilmente deja controlar las numerosas fuentes de las que bebe. Muchos repertorios de amena erudición, silvas, banquetes, margaritas, historias naturales y libros de maravillas confluyen en este *jardín*: los archiconocidos Plinio, Solino, Eliano, Diodoro Sículo, y otros innumerables¹ aportan anécdotas, detalles, historias y casos extraordinarios.

Giovanni Allegra, al preparar su edición de 1982, apunta en el prólogo (p. 33) que es trabajo imposible, en cualquier edición que no fuera monumental, el control riguroso de este aspecto, pues

las fuentes no son aquí unos pocos autores o un contemporáneo especialmente seguido en su tiempo, sino todo un ejército de tratadistas, logógrafos, continuadores, imitadores que tanto sacan de la cantera literaria —frecuencia de los clásicos— como de la popular y colectiva (pp. 56-57).

Muchas de esas fuentes las señala en sus notas, pero es cierto que un libro como el *Jardín*, que es en sí mismo un extenso catálogo de fuentes, exigiría, puestos a realizar ese

¹ Remito a la «Tabla en que se contienen los nombres de todos los autores acotados en este libro»: 164 listados, pero sin duda las fuentes son mucho más abundantes, y no todas se concretan explícitamente.

trabajo, un aparato de gran envergadura, también necesario para explicar numerosos pasajes del texto, alguno de los cuales transcribe defectuosamente Allegra, como indica su más reciente editor (Enrique Suárez Figaredo, 2012).

Sin ánimo de abordar semejante empresa me limito en estas pocas líneas a glosar dos pasajes del *Jardín de flores curiosas* que me parecen interesantes en este sentido.

En lo que se refiere al primero, me reduciré simplemente a completar algunos detalles de la transmisión de la leyenda de la isla de Yambulo y anotar algunos lugares del fragmento, que espero permitan entender mejor el texto de Torquemada; del segundo bastará la localización de la fuente que Torquemada se limita a aludir, privando al lector del nombre del cronista de cuya obra saca la anécdota en cuestión, y del lugar concreto del que se trata.

2. LA MARAVILLOSA ISLA DE YAMBULO Y LOS CAMINOS DE LA TRANSMISIÓN

En el Tratado primero de su libro describe Torquemada la utópica isla de Jambolo, siguiendo (en este caso menciona la fuente concreta) a Juan Bohemio y su libro *De las costumbres y ritos de todas las gentes* (que tradujo al español el bachiller Francisco Támara en 1556).

Este es el texto de Torquemada, que anoto parcialmente para precisar los contactos o diferencias con la presunta fuente:²

Y para remate de todo lo que aquí se ha dicho os quiero contar de una gente maravillosa hallada en el mundo, y doy por autor della a Juan Bohemio Teutónico, en el libro que intituló *De las costumbres y ritos de todas las gentes*, aunque no se declara tan bien que podamos entender en qué tiempo fue ni qué persona era el que las halló; aunque lo trata tan familiarmente que parece que acaeció por alguna persona muy conocida en su pueblo y naturaleza. Y por que no parezca que quiero encarecerlo con palabras puestas de mi casa, referiros he las que él dice, que son estas mesmas. Y tened paciencia si os pareciere que va algo largo en ellas.

«Jambolo, varón desde la niñez bien enseñado, después que su padre murió usó el oficio de mercader. Trabajando en la mercadería sucediole que, pasando en Arabia a comprar especias y cosas aromáticas,³ cautivaron a él y a sus compañeros unos ladrones cosarios, los cuales, con otros criados suyos, le hicieron pastor del ganado; y, andándole apascentando, fueron presos él y un compañero suyo de ciertos etiopes y llevados en Etiopia a un pueblo junto a la mar, donde tenían por costumbre muy antigua de limpiar aquel lugar y los otros de aquella provincia conforme a la respuesta de un oráculo de sus dioses que en ella había; la cual era que cada año inviasen dos hombres extranjeros a la ínsula Dichosa, donde los hombres viven bienaventuradamente, y que si estos fuesen allá y volviesen, que era gran

² Cito por Suárez Figaredo (pp. 648-650), que no pone notas y trae alguna pequeña variación respecto al texto de Allegra. Añado, como he dicho, unas pocas notas —que observan solo los puntos más significativos— sobre las versiones de Bohemio y la traducción de Támara (historia de Yambolo en fols. 244v-248v) para contextualizar el manejo de las fuentes. *Vid. infra*. Para el texto latino uso la edición de Gryphum, 1541. Pasaje relativo a la isla maravillosa en pp. 296-301.

³ El texto latino de Bohemio (*Omnium gentium mores...*) trae solo «aromata emenda», como la versión italiana de Lucio Fauno. En Támara se mencionan las especias: «comprar especiería».

prognóstico de felicidad para aquella región, la cual les había de durar seiscientos años;⁴ y si se volviesen, con miedo del largo camino y tormentas del mar, que toda aquella tierra recibiría trabajo, y a los que así volvían los mataban y hacían pedazos. Tenían estos etiopes una navecilla muy pequeña y conveniente para que dos hombres pudiesen gobernalla, en la cual metían mantenimientos que les bastasen para seis meses y rogábanles encarecidamente que enderezasen la proa de la navecilla conforme al mandamiento del oráculo, caminando siempre hacia el Mediodía, para que llegasen a aquella isla donde estaban aquellos hombres bienaventurados, prometiéndoles, si allá llegasen y volviesen, de les hacer grandes bienes; y si, temerosos, volviesen a dar en alguna parte de aquella costa, que los harían pedazos, porque su temor sería causa de grandes desventuras en toda aquella tierra, y en volverse serían hombres malos y crueles, y así hallarían en ellos también la crueldad que mereciesen. Metidos dentro del navío Jambolo y su compañero con las condiciones ya dichas, los etiopes quedaban a la orilla de la mar haciendo y celebrando las cosas sagradas, invocando sus dioses para que guiasen prósperamente el navío y de manera que aquellos hombres volviesen salvos de su viaje. Los cuales navegaron cuatro meses pasando grandes tormentas y trabajos; y así, fatigados y maltratados llegaron a la isla que buscaban, la cual era redonda y tenía de circuito cinco mil estadios. Y llegando cerca de la tierra salieron en un esquife a recibirlos ciertos hombres, y otros estaban en la ribera maravillándose de la venida de los extranjeros, y recibéndolos entre sí benignamente y mostrándoles mucho amor los comunicaban y daban razón de todo lo que veían. Los hombres desta isla no son en los cuerpos y costumbres semejantes a los nuestros, que, aunque tienen la misma forma y parecer, son cuatro codos más altos;⁵ los huesos son como niervos, que se doblan y tuercen para todas partes; son tan ligeros y fuertes que si toman una cosa con sus manos no hay fuerza que baste para podérsela sacar dellas. Son vellosos, y el vello tan bien puesto y polido que no sale un pelo de otro.⁶ Tienen los gestos muy hermosos y los cuerpos bien proporcionados; los agujeros de los oídos son muy grandes y abiertos, y en lo que más difieren de nosotros es en las lenguas, porque las destos tienen una particularidad dada por naturaleza, la cual es que desde el nacimiento están partidas o divididas de manera que parecen dobladas, y así, usan diferentemente dellas y juntamente hablan diferentes razones, no solamente como hombres humanos, sino que también remedan y contrahacen todos los pájaros y aves del campo; y lo que más es de maravillar: que hablan a la par con dos hombres: al uno con la una parte de la lengua y al otro con la otra, y preguntando al uno responden al otro, como si las dos lenguas estuviesen diferentes en dos bocas y en dos hombres. De donde se infiere en aquella isla ser el aire puro en todo el año de la manera que el poeta lo escribe, que está la pera en el peral, y la manzana sobre el manzano, y las uvas sobre la vid, sin secarse.⁷

⁴ La primera mención de seiscientos años en el texto latino (la versión italiana es igual) se refiere a que la dicha costumbre tiene una antigüedad de seiscientos años. Unas líneas más adelante se dice que el éxito de la expiación asegura, en efecto, seiscientos años de felicidad. Torquemada funde ambas menciones en esta primera, que elimina la antigüedad de la tradición mencionada. La traducción de Támara recoge ambos motivos, igual que el original de Bohemio.

⁵ Bohemio dice que la altura es mayor de cuatro codos («quatuor cubitos excedat»); Támara «cuatro codos y más de altura». Torquemada los hace crecer hasta cuatro codos más que la altura normal de un hombre. *Vid. infra* comentarios de García Gual.

⁶ Este dato contradice a Bohemio, que subraya que son tan limpios y pulidos que no tienen el más mínimo vello en el cuerpo. Támara «en todo él [el cuerpo] no se verá un poco de vello».

⁷ Este pasaje de las frutas lo traduce confusamente Támara y lo recoge igualmente confuso Torquemada. Dice Támara: «la pera se envejece sobre el peral y la manzana sobre el manzano y la uva sobre la vid», traduciendo «pyrum supra pyrum, malum supra malum, uvam supra vitem senescere». El poeta aludido es Homero y el pasaje de la *Odisea*, VII, 120-121, en que se pondera el libérrimo jardín de los feacios, donde los frutos no conocen estaciones y maduran constantemente en los árboles: «Allí han crecido grandes y lozanos árboles: perales, granados, manzanos de espléndidos frutos, dulces higueras y verdes olivos. Los frutos de estos árboles no se pierden ni faltan en invierno ni en verano, los hay siempre; y el Céfito, soplando sin cesar, a un mismo tiempo

Allende desto, el día y la noche son siempre iguales, y cuando el sol está sobre ellos al mediodía no se hace sombra de ninguna cosa. Viven todos en sus ayuntamientos conforme a sus parentelas juntas, hasta quinientos;⁸ no tienen casas ni habitaciones ciertas, sino los campos y prados donde la tierra, sin labrar, les da abundancia de frutos, porque la virtud de la isla y la templanza del aire hace la tierra fructífera de su propia cosecha más de lo que ella es por su naturaleza. Nacen en ella muchas cañas que dan abundancia de simiente blanca, tan grande como huevos de palomas;⁹ cógenla, esparcen y mójanla con agua caliente, y después de seca la muelen y hacen pan de maravillosa dulzura. Tienen también muy grandes fuentes, de las cuales algunas son de agua caliente y muy provechosas para lavarse en ellas y sanar enfermedades, y otras para beber, muy dulces y saludables. Todos son muy dados a las ciencias, y principalmente son curiosos en la astrología. Usan de veinte y ocho letras, y, sin ellas, de otros siete caracteres que cada uno dellos se interpreta de cuatro maneras, para la significación de sus intenciones. Son todos de muy larga vida, porque comúnmente llegan a ciento y cincuenta años, y por la mayor parte sin tener enfermedad ninguna; y los que tienen alguna larga enfermedad,¹⁰ por ley son apremiados a que mueran, y lo mismo cuando llegan a cierta edad que tienen por cumplida, en la cual ellos, de su propia voluntad, se matan. No escriben como nosotros, porque el renglón viene de arriba para abajo.¹¹ Hay un género de yerba en aquella isla, que todos los que se echan a dormir sobre ella, con un sueño muy suave se quedan muertos. Las mujeres no se casan, antes son comunes a todos, y así, a los hijos todos los crían con igual amor; quitan las más veces los hijos a las madres y envíanlos a otras partes para que no los conozcan, lo cual hacen por que no haya amor particular, sino común entre todos ellos; no tienen ambición de honra ni de valor¹² más que los otros, y así, viven en muy gran conformidad y concordia. Críanse allí ciertos animales muy grandes,¹³ pero de maravillosa naturaleza y virtud: son, en los cuerpos, redondos como la tortuga, y cortados por la mitad al través con dos líneas, y en el cabo de cada una mitad de estas tienen dos ojos y dos oídos, pero tienen solo un vientre, adonde por una parte y por otra entra el mantenimiento; también tienen muchas piernas y pies, con que de la misma manera andan para una parte y para otra; la sangre desta bestia es de gran-

produce unos y madura otros. La pera madura sobre la pera, la manzana sobre la manzana, la uva sobre la uva y el higo sobre el higo».

⁸ En Támara «no pasan de cuatrocientos»; texto latino «quadringentos nos excedant».

⁹ El texto latino dice que es semejante al «fructum albo ervo»; como el italiano. Támara traduce «hieros blancos»; es decir, la planta llamada yerros, «ervuum», que define Alfonso de Palencia como «linaje de legumbre». Gabriel de Herrera en *Agricultura cristiana* (según BNE: *El libro de agricultura*) les dedica muchas páginas. Bohemio y Támara precisan que al tratar con agua caliente esta semilla se hace grande como huevo de paloma. Torquemada funde apresuradamente dos pasajes y hace que la simiente sea directamente del tamaño del huevo, suprimiendo la mención de los yerros blancos. Parece sugerir que Torquemada vio al menos la versión latina y leyó en vez de «albo ervo», «albo ovo», y el color blanco lo asoció al huevo.

¹⁰ Aquí Torquemada simplifica el texto de Bohemio y Támara que hablan de alguna enfermedad o fiebre (calentura en Támara).

¹¹ Es interesante que esta observación sobre la escritura se intercala en Bohemio y Támara entre la relativa a la enfermedad y a la muerte voluntaria al alcanzar larga edad. Torquemada las reordena como le parece más lógico, sintiendo que el motivo de la escritura tiene poco que ver con el tema de la muerte controlada, aunque la yerba mortal de la que se habla a continuación parece continuar los motivos anteriores.

¹² La precisión «de honra ni de valor» aparece en Torquemada; Bohemio dice solo «cum nulla sit apud eos ambition aut precipua affectio concordēs absque seditione vivant», y Támara «como entre ellos no haya ambición ni codicia ni principal afición, viven en concordia sin algún escándalo ni contención». Curiosa esta mención de la honra en Torquemada.

¹³ Así en Allegra y Suárez Figueredo, pero debe de haber una errata y faltar una negación: «no muy grandes», que corresponde mejor a la oposición establecida «pero de maravillosa naturaleza»; y a la fuente de Diodoro a través de Bohemio, quien imprime «animalia magnitudine quidem parva», Támara: «animales pequeños de cuerpo, pero maravillosos en su naturaleza».

dísima virtud para muchas cosas.¹⁴ Las aves en esta isla son muchas, y algunas de tanta grandeza que en ellas hacen esperiencia de qué tales han de ser los hijos, porque los ponen encima dellas y con ellos las hacen volar por el aire, y si los mochos están firmes y no muestran temor tiénelos por muy esforzados; y a los temerosos, como inútiles, los crían de mala voluntad, porque los tienen por simples y que no han de ser para vivir mucho tiempo. En las parentelas que andan juntas el más viejo es rey y gobernador, y todos los otros le obedecen, y cuando llega a ciento y cincuenta años él mismo se priva de la vida y luego sucede en su lugar el más antiguo. El mar alrededor de esta isla es tempestuoso.¹⁵ El Norte y otras muchas estrellas que nosotros vemos, allí no pueden verse. Hay otras siete islas alrededor desta, casi tan grandes como ella y todas con las mismas gentes y condiciones; y aunque la tierra tiene tan grande abundancia y fertilidad de frutos, todos viven muy templadamente, y los mantenimientos cómenlos simples, sin ninguna composición, y apartan de sí a los que quieren hacer en los manjares algún artificio más de cocidos y asados cada uno por sí.¹⁶ Adoran un solo dios,¹⁷ aunque también acatan y reverencian al Sol y todas las otras cosas celestiales. Son muy grandes cazadores y pescadores; los árboles nacen de suyo: no hay necesidad de labrarlos; hay mucha abundancia de vino y aceite; críanse en la isla grandísimas serpientes sin ninguna ponzoña, y, comidas, son de muy dulce y admirable sabor. Las vestiduras que usan son de cierta lana como algodón, que sacan de las cañas, las cuales tiñen con la sangre de ostras,¹⁸ y hácense tan finas y de tanto valor como si fuesen de púrpura. Nunca están ociosos: empléanse en buenos ejercicios,¹⁹ y muchas horas del día en cantar alabanzas a Dios y a las otras cosas del cielo que tienen particularmente por abogadas de la isla. Entiérranse todos en la ribera de la mar, adonde el agua pueda bañar las sepulturas para que deshaga las señales dellas. Aquellas cañas de que cogen los frutos crecen y decrecen con la luna.²⁰ Jambolo y su compañero estuvieron siete años en esta isla, y al fin dellos los echaron della por fuerza, como a hombres que no vivían conforme a sus costumbres y simplicidades virtuosas; y así, poniéndoles mucha cantidad de mantenimientos en la barca, los hicieron meter en ella, y alzando la vela, con muy grandes tormentas y peligros (tanto que muchas veces se tuvieron por perdidos y muertos) vinieron a aportar en la India, donde un rey los recibió benignamente, y de allí, por tierra, caminaron hasta Arabia y pasaron a Persia y vinieron a dar consigo en Grecia».

Esto es lo mismo que Juan Bohemio escribe, sin haber añadido ni quitado ninguna cosa.

¹⁴ Bohemio y Támara precisan una virtud maravillosa: que si se corta un cuerpo en pedazos, mientras le quede vida, si se pegan con la sangre de este animal, se vuelve a reconstruir el cuerpo. Torquemada se limita a dar un dato general «grandísima virtud para muchas cosas».

¹⁵ Bohemio y Támara añaden que el agua de ese mar es dulce. Torquemada elimina el detalle.

¹⁶ Bohemio menciona que comen carne asada (pero no con refinamientos culinarios); Támara lo mismo; Torquemada elimina la mención de la carne.

¹⁷ Bohemio los hace politeístas; Támara «Honran a los dioses gentílicos y al sol que todas las cosas alumbr...».

¹⁸ En Allegra «sangre de otras», que no tiene sentido; Suárez Figaredo la misma lectura errada; lo mismo Rodríguez Cacho en la edición de Obras completas de Biblioteca Castro. Comp. Bohemio: «maritimis tincta ostreis vestimenta purpurea»; Támara «tiñen con la sangre de las ostias de la mar y hacen ropas coloradas». Es referencia a los moluscos de los que sacaban la púrpura, ostros. Comp. Miguel de Urrea: «Comenzaré agora a tratar de la púrpura, que es la más agradable a la vista de todos los demás colores. Sácase de una concha del mar que se dice ostro» (*CORDE*).

¹⁹ Bohemio menciona algunos de estos ejercicios, como también la traducción de Támara: unos pescan, otros se dedican a las artes, otros en cosas provechosas para la vida...

²⁰ Allegra imprime «crecen y decrecen con la lana», que no tiene sentido. Torquemada parece aludir al influjo de la luna en el crecimiento de ciertas plantas, como la marea, pero en realidad lo que dice Bohemio es que crecen y disminuyen «al lunae modum», lo que traduce Támara «crecen y menguan a la manera de la luna». Aquí, quizá por azar, Torquemada parece más cercano al texto de Diodoro Sículo (*vid. infra*). Después de este pasaje, Bohemio (y Támara lo conserva) incluye otra observación sobre el agua de ciertas maravillosas fuentes, que conserva su calor si no la mezclan con agua fría o con vino. Es más o menos lo que se lee en Diodoro Sículo.

Sobre el protagonista de este relato, Jambolo, Allegra anota:

El Jambolo de que se nos cuenta la aventura no es sino el Iambulo, escritor griego del siglo I a.d.C., al cual se debe la narración de un viaje a la isla del Sol. La obra, de la cual se consercan fragmentos, pertenece al género de las periegesis fantásticas en que abundó cierta literatura clásica (p. 142, nota 35).

Pero esto nos aclara poco sobre las vías recorridas por el relato de la isla dichosa.

Carlos García Gual (2006) añade alguna información pertinente sobre Yambulo como «epígono de una tradición utópica que remonta a Platón».²¹ Del escritor se sabe poco y el texto del propio Yambulo se perdió, de manera que la fuente real de la historia maravillosa de la isla en cuestión es el resumen o paráfrasis de Diodoro Sículo en el libro II de su *Bibliotheca historica*. Todas las variaciones del relato proceden en última instancia de Diodoro,²² cuyo texto es el siguiente:

Desde niño, Yambulo había estado arduamente interesado en la educación pero, después de la muerte de su padre que era comerciante, también él se había entregado al comercio. Viajando a través de Arabia hacia la zona de las especias, él y sus compañeros de viaje fueron atacados a la vez por unos piratas. Entonces, primero, él y uno de sus compañeros fueron elegidos como negociadores pero luego él y su compañero, después de ser tomados como botín por algunos etíopes, fueron llevados a la costa de Etiopía.

Los piratas los capturaron por ser de otra raza para un rito de purificación de su país. Los etíopes que habitaban allí tenían una costumbre ordenada por los oráculos de los dioses que había sido transmitida desde tiempos antiguos a través de veinte generaciones, es decir, seiscientos años, siendo la generación contada como treinta años. Después de que el rito fue realizado, había un bote preparado por ellos para los dos hombres proporcionado para su altura, resistente para soportar las tormentas en el mar y capaz de ser comandado fácilmente por dos hombres. Cuando hubieron colocado en él alimento suficiente para los dos hombres por seis meses y hubieron embarcado a los varones, les ordenaron que zarparan a alta mar en concordancia con el oráculo.

Los exhortaron a navegar hacia el sur hasta llegar a una isla feliz y a hombres honrados para vivir felizmente junto a ellos. Les dijeron que del mismo modo también el pueblo de ellos, por un lado, gozaría de una paz de seiscientos años y una vida feliz en todo aspecto si los hombres enviados llegaren sanos y salvos, pero si, por el otro, atemorizados por la extensión del mar condujeran la nave de vuelta, caerían sobre ellos los mayores suplicios por impíos y corruptores de todo el pueblo.

Dicen que los etíopes convocaron una gran asamblea junto al mar y, después de realizar espléndidos sacrificios, coronaron a los hombres que buscarían la isla y llevarían a cabo la purificación del pueblo, y los despidieron.

Después de navegar por el amplio mar y de ser azotados por tormentas durante cuatro meses, fueron llevados a la isla que les había sido anunciada, que era de forma redonda y tenía un perímetro de casi cinco mil estadios.

En seguida, cuando ellos se estaban aproximando a la isla, algunos de los habitantes salieron a su encuentro para llevar la nave a tierra. Los que por toda la isla salieron a recibir-

²¹ Remito a García Gual para la historia de Yambulo, con sus rasgos utópicos y su relación con la filosofía de los primeros estoicos, asuntos que ahora no me ocupan especialmente. Véase también Fernández Robbio, 2010.

²² Copio la traducción de Fernández Robbio. No señalo las diferencias de Torquemada con el texto de Diodoro (el tamaño, por ejemplo, de los raros animales simétricos, o alguna otra divergencia): la fuente sin duda es la versión de Bohemio, aunque no tan al pie de la letra como dice Torquemada.

los se maravillaron de la travesía de los extranjeros, y los trataron honorablemente y les ofrecieron los bienes de su país.

Los habitantes de la isla son muy diferentes de los habitantes de nuestra tierra en las características de sus cuerpos y en sus costumbres. En efecto, por un lado, todos son casi iguales entre sí en lo que respecta a las figuras de sus cuerpos y superan los cuatro antebrazos de altura pero, por el otro, los huesos de sus cuerpos son flexibles en alguna medida y vuelven de nuevo a su antiguo estado de modo semejante a los músculos.

En lo que respecta a sus cuerpos, son excesivamente suaves y mucho más vigorosos que los nuestros. En efecto, cuando ellos toman algo con sus manos, nadie puede quitarles lo que han agarrado con sus dedos. No tienen absolutamente ningún pelo en ninguna parte del cuerpo excepto en la cabeza, las cejas y las pestañas y también en la barbilla pero las otras partes del cuerpo son tan suaves que no les aparece ni el más suave vello.

También se distinguen por su belleza y la silueta de su cuerpo es armoniosa. Además, las aberturas de sus orejas son mucho más espaciales que las nuestras y les han crecido algo así como unas epiglotis en ellas.

Con respecto a su lengua, también tienen algo peculiar con lo que han nacido naturalmente pero que han empleado con creatividad: ellos tienen una lengua doble en alguna medida que ellos subdividen hacia el interior para que sea doble hasta la raíz.

Por eso, ellos son muy hábiles y con sus voces no solo imitan todas las lenguas humanas articuladas sino también la variedad de tonos de las aves y pronuncian absolutamente cada sonido particular. Lo más extraordinario de todo es que conversan perfectamente al mismo tiempo con dos personas con las que se encuentren por casualidad respondiendo y conversando con familiaridad sobre las circunstancias puestas en cuestión. Pues con una parte pueden hablarle a una persona y con la otra pueden hablarle del mismo modo a otra persona.

En su país, el aire es muy templado, pues ellos habitan en el Ecuador, y no les importan ni el calor ni el frío. Además, en su región, la estación de los frutos cuenta con plenitud de fuerzas durante todo el año, como también afirma el poeta:

Pera sobre pera madura y manzana, sobre manzana,
también sobre racimo de uvas, racimo de uvas...

En su región, el día es totalmente igual a la noche y al mediodía en su región no hay ninguna sombra porque el sol está en el cenit.

Viven en familias y comunidades que no reúnen más que cuatrocientos miembros; y pasan la vida en las praderas pues su tierra tiene muchas cosas para su sostén. En efecto, por la excelencia de la isla y por la bien templada temperatura del aire, se producen espontáneamente más alimentos que los necesarios.

En su región, crece en gran cantidad una caña que produce un fruto abundante parecido a las arvejas blancas. Después de recogerlo, lo remojan en agua caliente hasta que consiguen un tamaño como el de un huevo de paloma; entonces, aplastándolo y frotándolo diestramente con las manos moldean panes que comen después de haberlos cocido y que son excepcionales por su dulzura.

También hay fuentes de agua abundantes: unas, las de aguas calientes, son convenientes para los baños y para eliminar la fatiga y, las otras, las frías, son excepcionales por su dulzura y contribuyen a mantener la salud.

En su región, conocen todo tipo de aprendizajes, y principalmente la astronomía.

Ellos usan letras que, por la capacidad de sus significantes, son veintiocho en número pero, en caracteres, son siete, cada una de las cuales cambia de forma cuatro veces. No escriben las líneas horizontalmente, como nosotros, sino que las escriben desde arriba hacia abajo en vertical.

Estos hombres son longevos en extremo pues viven hasta casi ciento cincuenta años y están sanos la mayor parte del tiempo.

Al que ha sido lisiado o, en general, tiene alguna discapacidad en su cuerpo lo obligan a que se aparte a sí mismo de la vida según una ley severa. Ellos tienen prescrito por ley vivir hasta unos años determinados y, al cumplir esa edad, pasar voluntariamente por una muerte extraña. En efecto, en su región, crece una planta de naturaleza peculiar sobre la que, cuando alguien se recuesta, muere imperceptible y agradablemente sumergiéndose en un sueño.

Con las mujeres no se casan sino que las tienen en común y a los hijos que les nacen, los crían en común y los aman por igual. Mientras son niños, las nodrizas intercambian a los recién nacidos a menudo para que las madres no reconozcan a los propios. Por ello, al no haber ninguna distinción entre ellos, pasan la vida sin facciones políticas y reconociendo el valor de la concordia.

En su región, también hay animales pequeños en cuanto a su tamaño pero extraordinarios en lo que respecta a la naturaleza de su cuerpo y al poder de su sangre. Ellos son de forma redonda y parecidos a las tortugas pero cruzados por dos líneas amarillas en su superficie y en cada extremo tienen un ojo y una boca.

Por eso, a pesar de ver con cuatro ojos y de valerse de la misma cantidad de bocas, conducen los alimentos a un solo esófago y, al ser tragado a través de este, todo confluye en un único estómago. Del mismo modo, los órganos y todas las otras partes internas son únicas. Hay muchos pies situados en círculo en la base de su circunferencia y por medio de ellos puede moverse hacia el lugar que quiera.

La sangre de este animal tiene una capacidad asombrosa: une al instante toda parte animada del cuerpo que haya sido seccionada; incluso si por casualidad se hablara de una mano que hubiera sido cortada o algo similar, por medio de esta sangre se uniría si el corte fuera reciente, y así también las otras partes del cuerpo que no ocupan los espacios principales ni mantienen la vida.

Cada una de las comunidades cría un ave bien grande y peculiar por naturaleza y con ella prueban qué disposición de ánimo tienen los niños recién nacidos. En efecto, los suben sobre los animales y, por medio del vuelo de estos, crían a los que resisten el viaje a través del aire pero a los que se han mareado y se han asustado los abandonan porque no les parece que vayan a vivir mucho tiempo ni puedan dar otras muestras dignas de coraje.

El más anciano de cada grupo ostenta siempre la autoridad como un rey y todos lo obedecen. Cada vez que el primero que ha cumplido ciento cincuenta años se quita la vida, en concordancia con la ley, el más anciano después de él hereda la autoridad.

El mar que está alrededor de la isla, de fuertes corrientes y productor de grandes flujos y reflujos de la marea, se ha vuelto dulce al gusto. De nuestras estrellas, ni las Osas ni muchas otras aparecen en general. Siete eran estas islas casi iguales en tamaño, separadas por la misma distancia entre sí, y todas ordenadas por las mismas costumbres y leyes.

A pesar de que todos los habitantes de estas islas tienen abundantes provisiones espontáneas de todo, aun así no disfrutan de sus placeres sin medida sino que persiguen la sencillez y comen el alimento suficiente. Preparan carne y todas las otras cosas asadas y hervidas en agua pero ignoran completamente todas las otras salsas preparadas con ingenio por los cocineros y la variedad de los condimentos.

Veneran como a dioses a lo que rodea todas las cosas, al sol y a todos los cuerpos celestes en general. Además de pescar de varias maneras una gran cantidad de peces de toda clase, también cazan una cantidad no pequeña de aves.

Entre ellos, ha brotado una gran cantidad de frutales silvestres y crecen olivos y vides de los cuales elaboran abundante aceite de oliva y vino. Las serpientes, excepcionales por su gran tamaño pero inofensivas para los hombres, tienen carne comestible y distinguida por su dulzura.

Elaboran sus vestidos de ciertas cañas que contienen en el medio una pelusa brillante y suave que recolectan y mezclan con ostras marinas molidas para producir asombrosos ves-

tidos de color púrpura. Las naturalezas de los animales son extrañas e increíbles por lo extraordinario.

Entre ellos, todas las cosas referidas a su dieta tienen un orden determinado pues no todos comen los alimentos al mismo tiempo ni comen los mismos. Han dispuesto que en ciertos días determinados se nutran una vez de pescado, una vez de aves de corral, hay veces en las que se alimentan de animales terrestres y algunas veces de aceitunas y de las cosas sencillas que se comen con pan.

Ellos se ayudan unos a los otros alternativamente, unos pescan, unos se dedican a los oficios, otros se ocupan en otras actividades útiles, y unos prestan servicios públicos por períodos cíclicos, con excepción de los que ya han envejecido.

Entre ellos, en las fiestas y los banquetes, se conversa y se cantan himnos y encomios a los dioses, pero especialmente al Sol, cuyo nombre han tomado las islas y ellos mismos.

Sepultan a los muertos cuando se produce el reflujo enterrándolos en la arena de modo que durante la pleamar el sitio sea cubierto con arena.

Dicen que las cañas de las que se produce el fruto de su alimentación, que tienen un palmo de ancho, aumentan su grosor a medida que la luna se llena y disminuyen de nuevo proporcionalmente a medida que esta mengua.

El agua dulce y saludable de las fuentes calientes conserva su calor y nunca se enfría a menos que sea mezclada con agua o vino fríos.

Tras permanecer siete años con ellos, Yambulo y su acompañante fueron expulsados contra su voluntad como si fueran malhechores y hubieran crecido con malas costumbres. Así pues, después de preparar de nuevo su bote, fueron forzados a retirarse y, tras proveerse de alimentos, navegaron durante más de cuatro meses. Embarrancaron en el mar de la India en la arena y lugares pantanosos.

El otro de ellos pereció por el oleaje pero Yambulo, después de aproximarse a una cierta aldea, fue conducido por los nativos hacia su rey en la ciudad de Palibotra, que distaba del mar a un camino de muchos días. Como al rey le agradaban los griegos y se sentía atraído por su educación, consideró a Yambulo merecedor de una gran bienvenida. Finalmente, con un salvoconducto este se dirigió primero hacia Persia y por último llegó sano y salvo a Grecia.

Yambulo consideró digno de registrar por escrito estos hechos y le añadió no pocas cosas acerca de la India desconocidas entre los otros hombres. Nosotros, que hemos completado el anuncio expuesto al comienzo del libro, terminaremos aquí este libro.

Dejo a la discreción del lector el examen comparativo minucioso —si le interesa— de las distintas versiones de Diodoro, Bohemio y Támara. Se advertirá que Torquemada presenta alguna diferencia²³ que no parece suficiente como para decidir que edición o traducción de Bohemio ha sido su fuente directa, aunque, como se ha visto, esta tarea puede permitir enmendar alguna lectura falsa de las ediciones modernas del *Jardín de flores curiosas*.

García Gual comprueba que, aunque Torquemada menciona explícitamente como fuente el texto de Bohemio, «su versión se corresponde bastante fielmente con el texto originario, salvando algunos curiosos y puntuales errores» (García Gual, p. 2). De estos errores anota García Gual, por ejemplo, el atribuir a los pobladores de la isla una estatura «cuatro codos más altos», cuando el texto griego dice que tienen cuatro codos (cosa de un metro ochenta; según Torquemada a esa altura habría que añadir la normal de un hombre,

²³ Remito a las notas que he puesto al pasaje para estas diferencias, algunas más significativas (como la inserción del motivo de la honra) que otras.

o sea, más de tres metros de altura);²⁴ o el describirlos como especialmente vellosos cuando el texto griego dice que solo tienen vello en la cara y ninguno en el cuerpo;²⁵ señala Torquemada que adoran un solo dios, pero que acatan y reverencian al sol y cosas celestiales; el texto griego dice que su dios es el sol...²⁶ Ahora bien, García Gual no compara los tres estadios (Diodoro, Bohemio, Torquemada): la correspondencia con el original procede sin duda de la misma versión de Bohemio, con la que tiene más coincidencias en detalles concretos que con la fuente última de la *Bibliotheca historica*.

3. EXCURSO SOBRE JUAN BOHEMIO

El *Libro de las costumbres de todas las gentes del mundo* fue, sin duda, bastante conocido. Es también, por ejemplo, una de las primeras fuentes mencionadas por Guaman Poma de Ayala en su *Nueva crónica y buen gobierno*.²⁷ Johann Boemus (1485-1535) fue

natural de la ciudad alemana de Auld, Baviera, canónigo en la Catedral de Ulm, hebraísta, viajero y un eximio humanista. En 1515 publicó *Liber de heroicis de musicae laudibus* (1515) y, en 1520, la edición latina de *Libro de las costumbres* (1520). En la historia, Boemus es considerado uno de los primeros etnógrafos modernos, de cierta influencia en el siglo xvi. Incluso, algunos críticos lo incluyen entre los humanistas más reconocidos de su tiempo, como Maquiavelo, Copérnico, Thomas Moro y Francis Bacon (Trabue Hodgen, 1964: p. 31). Desde su primera edición latina, el *Libro de las costumbres...* tuvo muchas reediciones hasta los inicios del siglo xvii, y se tradujo al francés (1547), italiano (1542), español (1556), alemán (1604), hebreo (1555), checo (1579) e inglés (1554). En las primeras ediciones latinas la obra se divide en tres libros, en las que se describe la geografía, las costumbres y los ritos de los pueblos de África, Asia y Europa, respectivamente, partiendo del hecho —aceptado en la época como una verdad irrefutable— de que todos estos pueblos descienden de alguno de los hijos de Noé, quien los envió a repoblar el mundo una vez acabado el diluvio universal. En ediciones posteriores se incorporó un cuarto libro donde se trató sobre el descubrimiento de las Indias, el origen y costumbres de los pueblos que la conforman —Islas Canarias, Centroamérica y Sudamérica—. En general, Boemus resume lo establecido por otros historiadores en torno al origen, la geografía y las costumbres humanas, dotando a su obra de un carácter enciclopédico, aunque no exenta de algunas interpretaciones propias (García Miranda, p. 3).

La obra de Boemus la tradujo el bachiller Francisco Támara en 1556, dedicándosela al conde de Niebla, don Juan Claros de Guzmán. Tradujo también, entre otras obras, los *Apotegmas* de Erasmo, los *Oficios* de Cicerón y el libro de Polidoro Virgilio sobre los inventores de las cosas. Algunas noticias biográficas, de las escasas que se conocen, aporta Hélène Rabaey (2002),²⁸ quien comenta que casi todas las traducciones de Támara salie-

²⁴ Es probable que el error venga de una lectura apresurada de Bohemio.

²⁵ Bohemio en este caso dice que son lampiños «son tan polidos y acicalados en su cuerpo que en todo él no se verá un poco de vello» (fol. 246r).

²⁶ Bohemio: «Honran a los dioses gentílicos y al sol que todas las cosas alumbraba y a las otras cosas celestiales» (fol. 248r). Ya se han anotado estas variaciones.

²⁷ Véase García Miranda, 2012. De ese artículo saco los datos siguientes de Bohemio.

²⁸ Véase también Victoria Pineda, 1998.

ron en Amberes, aunque parece haber vivido en Cádiz, pues se intitula «catedrático de humanidades de Cádiz».

4. EL MANATÍ DE LA ESPAÑOLA

Muy poco antes del final comenta Torquemada historias del extraordinario instinto de algunos peces, como los delfines, por ejemplo, y recuerda esta anécdota del pez ofendido:

Y pues que viene al propósito, no dejaré de decir un caso maravilloso de un pescado que se vio en la isla de Sancto Domingo, o Española, luego como fue conquistada; y es que había en ella un lago al cual fue traído por unos pescadores de la tierra que le tomaron en la mar siendo pequeño, y creció tanto en aquel lago, que se vino a hacer del tamaño de un caballo, o mayor, y estaba tan familiar con todos los que se acercaban a la orilla y le llamaban por un nombre que le habían puesto, que luego venía y se llegaba a la ribera, tomando de las manos las cosas que le daban para comer, como si fuera algún animal doméstico; y los mochachos tenían con él muy gran pasatiempo y regocijo, porque muchos días, llevándole que comiese, se ponían encima, y este pescado los traía por todo el lago, holgándose y regocijándose con ellos, y después los volvía a la ribera, sin que jams hiciese daño a ninguno ni se metiese debajo de la agua. Y yendo unos españoles a ver esta maravilla, uno dellos le arrojó una lanza, con que le hirió, y de allí adelante conocía a los españoles en la manera de los vestidos, y en tanto que alguno estaba presente no salía, pero con los de la tierra no dejaba de hacer lo mismo que antes. Y después de haber estado allí mucho tiempo, vino una creciente grande de aguas a este lago, de manera que pudo rebosar el agua por una parte en la mar, que estaba cerca, y por allí se salió y no pareció más.

ANTONIO: Un alcaide de aquella fuerza de Sancto Domingo escribe eso en una crónica que hizo (p. 822).

Parecidas historias sobre los delfines son muy conocidas y no hace al caso extenderme ahora en esas habilidades que pondera, sin ir más lejos, el clásico Claudio Eliano en su *Historia de los animales*, que incluye relatos como el del delfín de Poroselene.²⁹ Pero lo que interesa localizar aquí es la fuente de la anécdota concreta que recoge Torquemada, que no es otra que López de Gómara, la cual permite identificar el *pescado*, que es un manatí, y conocer el nombre que le habían puesto, que era el de Mato. Bastará transcribir lo que dice el regidor perpetuo de Santo Domingo en el cap. 31 de su *Historia general de las Indias*,³⁰ «Del pez que llaman en la Española manatí»:

Manatí es un pez que no le hay en las aguas de nuestro hemisferio; críase en mar y en ríos; es de la hechura de odre, con no más de dos pies, con que nada, y aquellos a los hombros; va estrechando de medio a la cola; la cabeza como de buey [...] tomó uno bien chiqui-

²⁹ Escribe Eliano sobre el delfín que se hizo amigo de un muchacho de Poroselene: «Cuando se hizo grande y ya no necesitaba coger el alimento de la mano, sino que podía atreverse a alejarse nadando y a rodear y perseguir a las presas del mar, capturaba unas para alimentarse, pero otras se las llevaba a sus amigos y estos estaban enterados de ello y se complacían en esperar la parte que les traía. Esta era una ganancia. La otra, la siguiente: los padres adoptivos pusieron al delfín como al muchacho un nombre y este, con la confianza que otorga la común crianza, colocado de pie sobre un promontorio, lo llamaba por su nombre y al llamarlo empleaba tiernas palabras» (*Historia de los animales*, pp. 114-117); esta historia parece haber inspirado algunos detalles del relato de López de Gómara, que compara ventajosamente su manatí con «los delfines de los antiguos».

³⁰ Cito por la edición recogida en bibliografía.

to el cacique Caramateji y lo crió veinte y seis años en una laguna que llaman Guainabo, donde moraba; salió tan sentido, aunque grande, y tan manso y amigable, que mal año para los delfines de los antiguos; comía de la mano cuanto le daban; venía llamándole Mato, que suena magnífico; salía fuera del agua a comer en casa; retozaba a la ribera con los muchachos y con los hombres; mostraba deleitarse cuando cantaban; sufría que le subiesen encima, y pasaba los hombres de un cabo a otro de la laguna sin zambullirlos, y llevaba diez de una vez sin pesadumbre ninguna; y así tenían con él grandísimo pasatiempo los indios. Quiso un español saber si tenía tan duro cuero como decían: llamó «Mato, Mato», y en viniendo arroje una lanza, que, aunque no lo hirió, lo lastimó; y de allí adelante no salía del agua si había hombres vestidos y barbudos como cristianos, por más que lo llamasen. Creció mucho Hatibonico,³¹ entró por Guainabo y llevo al buen Mato manatí a la mar donde naciera, y quedaron muy tristes Caramateji y sus vasallos (p. 55).

5. FINAL

De fantasías antiguas a anécdotas modernas (quizá influidas por los clásicos), las fuentes de un libro como el *Jardín de flores curiosas* fluyen dibujando una red cuya pesquisa, probablemente, añade poco al particular efecto lúdico de semejantes acumulaciones curiosas, pero quizá no deje de satisfacer, en cierta medida, una modesta variedad de menuda erudición que, a fin de cuentas, no hace mal a nadie.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOEMO, Ioanne (1541). *Omnium gentium mores, leges et ritus... a Ioanne Boemo Aubano Teutonico*. Luguduni: Gryphyum.
- ELIANO, Claudio (1948). *Historia de los animales*, ed. de José María Díez Regañón. Madrid: Gredos.
- FAUNO, Lucio (trad.) (1560). *Gli costumi, le leggi et l'usanze di tutte le genti*. Venetia: Lorenzini.
- FERNÁNDEZ ROBBIO, Matías Sebastián (2010). «La travesía de Yambulo por las Islas del Sol (D. S., II.55-60). Introducción a su estudio, traducción y notas», *Morus. Utopia e Rinascimento*, 7, pp. 27-41, en línea: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/viewFile/54/39>.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2006). «El relato utópico de Yambulo», *Res publica litterarum. Documentos de trabajo*, en línea: <http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpB060303.pdf>.
- GARCÍA MIRANDA, Carlos (2012). «Aproximaciones heurísticas a dos fuentes textuales de El primer nueva corónica y buen gobierno», *Runa Yachachiy* (revista electrónica virtual), pp. 1-18.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco (1554). *La historia general de las Indias*, transcr. y rev. de Miguel Andújar Miñarro a partir de la ed. de Amberes, Casa de Juan Steelsio, en línea: <http://www.savedrafajardo.org/Archivos/gomarahis1.pdf>.
- PINEDA, Victoria (1998). «El arte de traducir en el Renacimiento (La obra de Francisco de Támara)», *Criticón*, 73, pp. 23-35.
- RABAEY, Hélène (2002). «Francisco de Támara. Algunos aportes biográficos», *Calamus renascens*, 3, pp. 249-254.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, en línea: <http://www.rae.es>.
- TÁMARA, Francisco (trad.) (1556). *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo*. Amberes: Martín Nucio.

³¹ Actualmente río Artibonito, que se llamó también Hatibonico, Jatibonico, Atibunico.

- TORQUEMADA, Antonio de (1982). *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovani Allegra. Madrid: Castalia.
- TORQUEMADA, Antonio de (1994). *Obras completas*, ed. de Lina Rodríguez Cacho. Madrid: Biblioteca Castro.
- TORQUEMADA, Antonio de (2012). *Jardín de flores curiosas*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, Lemir, 16, Textos, pp. 605-834, en línea: <http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/07 JardinFloresTorquemada.pdf>.

LOPE DE VEGA, LECTOR DEL EVANGELIO

Vicente BALAGUER
Universidad de Navarra

La Biblia ha sido para la cultura occidental el «gran código» (W. Blake, N. Frye), el «jardín de las referencias» (P. Claudel), la «lengua materna de Europa» (W. Goethe), etc. Con Northrop Frye casi se podría afirmar que una ignorancia bíblica es poco menos que a una ignorancia enciclopédica.¹ Con relativa frecuencia aparecen en la historia de la literatura temas y personajes bíblicos —José y sus hermanos, el Bautista y Salomé, etc.— recreados para dramatizar las pasiones humanas. Sin embargo, más que como recreación de la propia historia bíblica, los motivos bíblicos aparecen en la literatura como modelos ejemplares en un paradigma de *arquetipos*,² o como integrantes esenciales de lo que con la estética de la recepción denominaríamos *repertorio*.³ Junto a esta nota, que podría pertenecer a la crítica temática, está el hecho, señalado ya en 1948 por Auerbach, de que el segundo plano —la profundidad, al fin—, que da fundamento a la mayor parte de las tramas y al desarrollo de los personajes en la narrativa occidental, procede de la imitación de los relatos bíblicos.⁴

Un estudio de la presencia de la Biblia en un texto literario puede tomar muchos caminos, sobre todo porque a tenor de lo señalado arriba es difícil dar con una obra de la

¹ Miguel Ángel Garrido Gallardo (1991). «Northrop Frye 1912-1991», *Revista de Literatura*, LIII, 105, pp. 173-177.

² Cf. Paul Ricoeur (1985). «“Anatomy of Criticism” or the Order of Paradigms», en E. Cook *et al.* (dirs.), *CENTRE and Labyrinth: Essays in honour of Northrop Frye*. Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press, pp. 1-13.

³ Paul Ricoeur (1983). *Temps et récit I*. Paris: Seuil, p. 100.

⁴ Así lo hacía notar Miguel Ángel Garrido Gallardo (1975) en el capítulo inicial de su *Introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías.

literatura occidental que no tenga ninguna referencia intertextual con la Biblia. Con todo, el estudio que parece que debería preceder a los demás es el de la reinterpretación de ese texto en un nuevo contexto, es decir, el de la estética de la recepción en la forma de la historia de los efectos del texto descrita más por H. R. Jauss que por W. Iser. Sin embargo, los críticos suelen mostrarse de acuerdo en la dificultad de proponer un método de análisis que cubra todos los aspectos invocados en la estética de la recepción.⁵ Con todo, en lo que sí están de acuerdo es en la pertinencia de las principales cuestiones que los autores pusieron sobre la mesa.⁶ En primer lugar, los lugares de indeterminación (*Leerstellen blanks*) que rellena el lector y que le permiten seguir leyendo mediante la fusión de horizontes del texto con los suyos. En segundo lugar, la idea de que tal fusión de horizontes no afecta únicamente a la fenomenología de la lectura, sino que tiene una dimensión social. Los horizontes de un texto, en un momento determinado de la historia, no son únicamente los del «texto en sí», sino los que lo han ido acompañando desde el inicio hasta el momento de su lectura actual. Tampoco son individuales los horizontes del lector: están conformados con los valores sociales y literarios del mundo del lector.

De manera sencilla, se podría concluir que el significado de un texto se puede tipificar cuando se es capaz de individuar las preguntas a las que responde el texto: a qué pregunta respondía el texto original y a qué preguntas se le ha hecho responder a lo largo de la historia.⁷

Si tomamos un texto literario —por ejemplo, el villancico de Lope que proponemos para el comentario— como una lectura de un texto anterior —el anuncio a José en Mateo—, podría proponerse un protocolo de análisis en cuatro pasos:

1) Estudio del horizonte de expectativas intraliterario original (Jauss). Se trata de situarse en el lugar del lector implícito (Iser) del texto y de elucidar desde ahí la pregunta a la que el autor respondía con ese texto. Se puede averiguar mediante el estudio filológico metódico del mismo (en este caso de Mateo).

2) Estudio del horizonte de expectativas extraliterario en el momento de la lectura. Habrá que mostrar los valores sociales y literarios del mundo del texto del lector (en este caso de Lope). Se pueden proponer desde las introducciones o las ediciones de esos textos.

3) Estudio del horizonte de expectativas extraliterario del texto recibido. Se tratará de poner de manifiesto las interpretaciones recibidas con el texto (en el caso de Mateo, las lecturas de tipo doctrinal o autoritativo cristianas).

⁵ A menudo se apunta que las teorías de la recepción no son, de hecho, un sistema único, ni constituyen un método definido; son más bien un conjunto de planteamientos teóricos, muchas veces discordantes, que tienen en común el interés por la recepción de los textos. Cf. Josep-Roderic Guzman (1995). *Les theories de la recepció literaria*. Valencia: Universitat de Valencia, p. 23.

⁶ Puede verse en manuales o estudios clásicos: José Domínguez Caparrós (2002), *Teoría de la Literatura*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces; Victor Manuel Aguiar e Silva (1990), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina; Franc Schuerewegen (1987), «Théories de la réception», en M. Delcroix y F. Hallyn (eds.), *Introduction aux études littéraires*, Paris: Duculot, pp. 323-339. Las intuiciones principales están ya en el inicio: Hans Robert Jauss (1971), «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en H. U. Gumbrecht (ed.), *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca: Anaya, pp. 37-114; Wolfgang Iser (1987), *El acto de leer*, Madrid: Taurus. Muy instructivos resultan algunos textos fundadores: José Antonio Mayoral (comp.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros.

⁷ Hans Georg Gadamer (1977). *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, pp. 361-457, especialmente 447-457.

4) Estudio del horizonte de expectativas intraliterario original del texto que es una relectura del primero (aquí, el villancico de Lope). El análisis recorre los mismos puntos que el apartado primero: lector implícito, pregunta a la que responde el texto, etc.

La homogeneidad en el protocolo de análisis de los puntos primero y cuarto debe ofrecernos alguna validación de la propuesta de sentido del texto y de sus capacidades de desarrollo.

1. MATEO (1: 18-25): CONCEPCIÓN Y NACIMIENTO DE JESUCRISTO

Muy probablemente, la versión que conocía Lope era la latina de la Vulgata, una versión bastante fiel, léxica y sintácticamente, a la original griega. Propongo una traducción propia, un poco servil, tanto del griego como del latín. Ensucio un poco el texto con cursivas y negritas, para ahorrar espacio en el análisis.

(18) La generación de Jesucristo fue así: María, su madre, estando desposada con José, antes de que conviviesen, *fue encontrada **encinta del Espíritu Santo***. (19) José, ***su esposo***, siendo justo y no queriendo descubrirla, *tuvo en la mente liberarla secretamente*. (20) Consideraba él estas cosas, cuando de repente un ángel del Señor *se le apareció* en sueños diciéndole: José, hijo de David, no temas ***recibir a*** María, ***tu esposa***, porque lo ***engendrado en ella es del Espíritu Santo***. (21) ***Dará a luz un hijo y le pondrás **por nombre Jesús*****, porque él salvará a su pueblo de sus pecados. (22) Todo esto ha sucedido para que se cumpliera lo que dijo el Señor por medio del Profeta: (23) Mirad, la virgen quedará encinta y dará a luz un hijo, a quien pondrán por nombre Emmanuel, que significa Dios-con-nosotros. (24) Al despertarse José del sueño, *hizo* como el ángel del Señor le había ordenado, y *recibió a su esposa*; (25) sin haberla conocido hasta que ***dio a luz un hijo; y le puso **por nombre Jesús*****.⁸

La exégesis considera este episodio una revelación sobre Jesús, no sobre José. Mateo ilustra todo su evangelio, especialmente los dos primeros capítulos, con textos del Antiguo Testamento, que le permiten mostrar que las acciones de Cristo o sobre Cristo tienen su sentido cuando se ven como un cumplimiento de lo prometido en las Escrituras de Israel. En este caso, se cumple la promesa que Dios hizo a David de que, después de su muerte, Dios le iba a suscitar un descendiente que afirmaría el reino y reinaría eternamente (2 Samuel, 7: 12-14). En diversas ocasiones la promesa parecía tambalearse, pero Dios la reafirmó. En concreto, hacia el 730 a. C., ante la impotencia del rey davídico ante Senaquerib, rey de Asiria, Dios le pidió fe a través de Isaías y le ofreció como señal el nacimiento de un niño, de una madre todavía virgen, al que llamaría Emmanuel —Dios está con no-

⁸ (18) Christi autem generatio sic erat: cum esset desponsata mater eius Maria Ioseph antequam convenient inventa est in utero habens de Spiritu Sancto. (19) Ioseph autem vir eius cum esset iustus et nollet eam traducere voluit occulte dimittere eam. (20) Haec autem eo cogitante ecce angelus Domini in somnis apparuit ei dicens: Ioseph fili David noli timere accipere Mariam coniugem tuam. Quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est. (21) Pariet autem filium et vocabis nomen eius Iesum; ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum. (22) Hoc autem totum factum est ut adimpleretur id quod dictum est a Domino per prophetam dicentem (23) ecce virgo in utero habebit et pariet filium et vocabunt nomen eius Emmanuel quod est interpretatum Nobiscum Deus. (24) Exsurgens autem Ioseph a somno fecit sicut praecepit ei angelus Domini et accepit coniugem suam. (25) Et non cognoscebat eam donec peperit filium suum primogenitum et vocavit nomen eius Iesum.

otros, Dios está de nuestra parte, en hebreo—, en señal de agradecimiento al Señor (Isaías 7: 14 y ss.). Los contornos de significado del texto de Isaías son difusos, pero la narración de Mateo los entiende en sentido antológico cuando se cumplen en Jesucristo: Es Dios porque es concebido por la fuerza del Espíritu en una virgen que da a luz siendo virgen. Pero es también de la casa de David, pues Dios se lo da como hijo a José, hijo de David (Mateo, 1: 20). De modo que sin ser su padre carnal es verdaderamente padre suyo, y por eso, por ser hijo de José, hijo de David, es Cristo y las gentes lo reconocen como mesías y Emmanuel, Dios-en-medio-de-nosotros.⁹ En cuanto al género narrativo, tanto en la primera recepción como en la investigación moderna, Mateo se lee como una narración de acontecimientos (*historía*, más que *diegesis*, en griego), semejante en las formas y el formato a la biografía grecolatina.¹⁰

Es evidente que el texto de Mateo es una narración; por tanto, la mejor explicación de su sentido pasa por un análisis narrativo. Es verdad que no podemos esperar que las categorías de la narratología moderna ofrezcan resultados tan claros como en el análisis de textos contemporáneos, donde la mayoría de sus autores ya han reflexionado sobre el valor de las categorías: el punto de vista, la intrusión del narrador, etc. Por eso mismo, la aplicación de los criterios de análisis deberá guiarse más por tipologías que por estrictas taxonomías.¹¹ En cuanto al modelo de análisis, si entendemos la narración como la «representación de una acción [hasta aquí, lo común al drama y a la narración] confiada a la voz del narrador [propio de la narración]», el estudio bien puede seguir el modelo de Genette: las relaciones entre historia [el acontecimiento, la realidad extralingüística] y relato [acciones y personajes configurados en un discurso] se estudian bajo el prisma de la trama, las acciones y los personajes; las relaciones entre la narración [el acto de narrar] y el relato se estudian bajo el prisma del tiempo, el punto de vista y la voz.¹²

⁹ La bibliografía sobre el tema es enorme. Textos de referencia, con bibliografía: Alejandro Díez-Macho (1977), *La historicidad de los Evangelios de la infancia: el entorno de Jesús*, Madrid: Fe Católica; Raymond E. Brown (1982), *El nacimiento del Mesías: comentario a los relatos de la infancia*, Madrid: Cristiandad; Salvador Muñoz-Iglesias (1990), *Los Evangelios de la infancia IV, Mateo*, Madrid: BAC. Toda la exégesis hace notar que en Mateo está antes el acontecimiento y después el texto. En este texto se ve particularmente: Jesús no es Emmanuel «Dios-en-medio-de-nosotros» por ser hijo de David, sino porque es obra del Espíritu Santo. Tampoco es hijo de virgen porque esté anunciado, sino que como es hijo de virgen, y Emmanuel, se le puede aplicar antológicamente el texto de Isaías (que, propiamente, hablaba de una doncella, naturalmente, virgen).

¹⁰ Richard Burridge (1992). *What are the gospels? A comparison with graeco-roman biography*, Cambridge: Cambridge U. P.

¹¹ Ricoeur hace notar que la verosimilitud —la aceptabilidad—, reclamada ya por Aristóteles para toda obra poética, en la narración moderna se ha deslizado hacia los aspectos formales. No se trata tanto de que un personaje actúe —o una acción se desarrolle— según lo que cabe esperar, sino de que el autor, a través de las diversas estrategias narrativas, se muestre fidente, fiable. Por eso mismo, para textos antiguos piensa, con Uspensky, que es más efectivo apuntar a las tipologías que a las taxonomías de la narratología contemporánea. La cuestión aparece más de una vez espigada entre las páginas de los dos primeros volúmenes de *Temps et récit*. La he resumido en Vicente Balaguer (2002), *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Pamplona: Eunsa, pp. 99-102, 112.

¹² Cf. Gérard Genette (1989), *Figuras III*, Barcelona: Lumen, pp. 81-82. Desde luego, las cosas no son tan simples, pero esta simplificación no traiciona el fondo de la cuestión. Además, toda elección metodológica presupone una elección anterior de corte epistemológico. Puede verse con claridad en Antonio Garrido Domínguez (1996), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis. Tengo presentes también otras propuestas metodológicas: Daniel Marguerat e Yves Bourquin (2000), *Cómo leer los relatos bíblicos. Iniciación al análisis narrativo*, Santander: Sal Terrae; Jean-Luc Ska (2005), «Nuestros padres nos contaron». *Introducción al análisis de los relatos del Antiguo Testamento*, Estella: Verbo Divino.

La trama, el *mythos*, como señala Ricoeur a menudo, debería entenderse como una operación, como algo dinámico:

La construcción de una trama es la operación que extrae de una simple sucesión una configuración. Por otra parte, la construcción de una trama compone un conjunto de factores tan heterogéneos como son agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.¹³

Un modo sencillo de elucidarla puede ser fijarse en la composición que hace el narrador de las acciones, señalando, mediante los indefinidos, los aoristos griegos, el relieve que diferencia un primer y un segundo plano.¹⁴ Los he señalado en el texto en letra cursiva para subrayar el primer plano que configura la trama. Todos, como es fácil ver, se refieren a acciones de José, aunque en un rasgo estilístico, imposible en la traducción castellana, los tres primeros son pasivos: a José se le descubrió que su esposa —los desposorios equivalían al matrimonio, aunque los esposos no vivieran todavía juntos— estaba encinta, y se le ocurrió —literalmente, le vino a la mente— liberarla, dejarla libre, en secreto;¹⁵ pero entonces, un ángel se le apareció, le comunicó la verdad sobre el niño y su madre, y dijo también lo que se esperaba de él. Entonces, José, ahora con los aoristos en activo, hizo lo que el ángel le había mandado, recibió a su esposa y puso nombre al niño. Es claro que el climax, lo que cambia la acción hasta la *anagnórisis*, hasta el reconocimiento, son las palabras de ángel.

Si se atiende a los personajes, los dos que aparecen actuando son José y el ángel. Pero mientras el ángel es un personaje plano —se describe por su función— José es un personaje más redondo. Aparece caracterizado tanto por sus cualidades —justo, hijo de David— como por sus acciones: no quiere hacer pública su no participación en la gestación del niño, determina dejar libre a su mujer, cumple, paso por paso, lo que el ángel le había ordenado y hace todavía más, ya que, al no conocer a María —conocer, en la Biblia, equivale a consumir las relaciones matrimoniales—, cumple hasta el final el oráculo que anunciaba a una *virgen* como madre del Emmanuel (Mateo, 1: 23-25).

En conjunto la trama es más de revelación que de resolución porque, incluso en lo que pueda tener de como trama de resolución —el conflicto de José—, lo que el texto muestra es que este, al cumplir lo que se le dice, manifiesta de nuevo que es *justo* (Mateo, 1: 19).

En el plano de la Narración, el análisis del *tiempo* ofrece sumariamente estos datos: el *orden* hace notar en la voz del narrador una prolepsis interna homodiegética, al anotar en Mateo (1: 18) una acción que en el mundo de la Historia solo aparece en Mateo (1: 20): la

¹³ Ricoeur, *Temps et récit I*, p. 103.

¹⁴ Obviamente, aquí me sirvo de la teoría del relieve de Harald Weinrich (1968), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, pp. 207 y ss., para caracterizar las acciones configuradoras.

¹⁵ La palabra griega *apolyô* (liberar, despedir) se utiliza también unida a «dar el libelo de repudio» (cf. Mt. 5, 31; 19, 7), algo que antes de Jesús, en el caso de adulterio, no solo estaba permitido, sino prescrito. Sin embargo, lo que era imposible era dar el libelo en oculto. Todos los intérpretes están de acuerdo en señalar que el narrador lo único que quiere poner de manifiesto con claridad es que José no tiene nada que ver en el niño gestado por María. Traducir por «dejar libre, liberar, en secreto» es hacerlo de la manera más plana posible: equivale a esperar, que es lo que hace José. Sobre esto se ha escrito muchísimo en exégesis bíblica (cf. *supra*, nota 9), pero sin ofrecer soluciones mejores que la que propongo aquí. Por otra parte, *descubrirla* (traducere en la Vulgata, *deigmatidsai*, en el original griego) no tiene el sentido peyorativo de exponerla públicamente a la infamia, que en el Nuevo Testamento es algo reservado al verbo *paradeigmatidô*.

concepción, obra del Espíritu Santo. Son interesantes, sin embargo, dos anacronías homodieéticas en el discurso del ángel (Mateo, 1: 21-23): una prolepsis en el anuncio de que el niño salvará al pueblo de sus pecados y una analepsis que habla de la profecía del Emmanuel. La *duración* puede considerar el episodio una escena (Mateo, 1: 19-23), con un sumario (Mateo, 1: 24-25) y, obviamente, con muchas elipsis. Curiosamente, desde el estudio de la *frecuencia*, llama la atención el carácter iterativo de Mateo (1: 24): «hizo como el ángel del Señor le había ordenado», unido a Mateo (1: 25): «y recibió a su esposa; y, sin conocerla, dio a luz un hijo; y le puso por nombre Jesús». Mateo dice lo mismo dos veces, con palabras distintas.

El estudio del *punto de vista*, si nos atenemos a las categorías de Uspensky, nos hace ver enseguida que, en el plano *espacial*, el foco está siempre con José: las acciones ocurren siempre junto a José. En el plano *psicológico* la situación es semejante: exceptuada la expresión «siendo justo» de Mateo (1: 19), toda la narración podría traducirse a la primera persona; solo desde esta perspectiva podría justificarse que el narrador conociera los pensamientos y las decisiones de José. Muy interesante resulta el estudio del plano *fraseológico*, donde podemos considerar también el *relato de palabras*: casi la mitad de las palabras del relato pertenecen al discurso en estilo directo del ángel. Pero, además, tal como hemos señalado en el texto con las cursivas negritas, el narrador se sirve de las mismas palabras que el ángel para configurar el relato: el discurso del narrador está contaminado por el discurso del ángel. Todos estos fenómenos nos conducen a concluir, desde el plano *ideológico*, que el punto de vista que gobierna el relato es el del ángel, es decir, el de Dios. También este punto de vista caracteriza a José: es justo, es hijo de David, cumple la justicia al obedecer a Dios.

Esto caracteriza también la *voz* del narrador: el narrador es omnisciente. El narrador participa de la sabiduría de Dios, que actúa providencialmente sobre los tiempos y las personas, sin que estas conozcan inmediatamente el significado de esos actos. Pero en ese marco, el autor —obviamente, la voz narrativa, aquí es también la voz autorial— narra cómo conoce el misterio José y cómo lo realiza.

2. PASTORES DE BELÉN: LAS DUDAS DE JOSÉ EN LOPE DE VEGA

Los episodios de la Navidad relatados en los evangelios de Mateo y Lucas aparecen desarrollados de manera más o menos extensa en multitud de autos sacramentales, villancicos, etc. Sin embargo, la referencia a José suele ser indirecta. Uno de los textos de literatura clásica que lo trata de manera directa es el villancico que Lope de Vega introduce en el Libro primero de su obra *Pastores de Belén*:¹⁶

(1) Afligido está José / (2) de ver su esposa preñada, / (3) porque de tan gran misterio / (4) no puede entender la causa. / (5) Sabe que la Virgen bella / (6) es pura, divina y santa; / (7) pero no sabe que es Dios / (8) el fruto de sus entrañas. / (9) Él llora, y la Virgen llora, / (10) pero no le dice nada, / (11) aunque sus ojos divinos / (12) lo que duda le declaran. / (13) Que como tiene en el pecho / (14) al Sol la niña sagrada, / (15) como por cristales puros /

¹⁶ Laurentino María Herrán (2001). *San José en los poetas españoles. Pensamiento teológico*. Madrid: BAC, pp. 99-117.

(16) los rayos divinos pasan. / (17) Mira José su hermosura / (18) y vergüenza sacrosanta, / (19) y, admirado y pensativo, / (20) se determina a dejalla. / (21) Mas, advirtiéndole en sueños / (22) el Ángel, que es obra sacra / (23) del Espíritu divino, / (24) despierta, y vuelve a buscarla. / (25) Con lágrimas de alegría, / (26) el divino patriarca / (27) abraza la Virgen bella, / (28) y ella, llorando, le abraza. / (29) Cubren los dos serafines / (30) como aquellos dos del arca: / (31) la del nuevo Testamento, / (32) la vara, el maná y las tablas. / (33) Adora José al niño, / (34) porque a Dios en carne humana, / (35) antes que salga a la tierra / (36) ve con los ojos del alma: / (37) El Sol que viste la Virgen / (38) y el fuego en la verde zarza, / (39) la puerta de Ezequiel, / (40) la piel bañada del alba. / (41) Los ángeles que asistían / (42) del Rey divino a la guarda, / (43) viendo tan tierno a José, / (44) desta manera le cantan: / (45) «Bien podéis persuadirnos, / (46) divino esposo, / (47) que este santo preñado / (48) de Dios es todo. / (49) Mirad la hermosura / (50) del santo rostro, / (51) que respeta el Cielo / (52) lleno de gozo. / (53) Hijo de David, / (54) no estéis temeroso; / (55) que este santo preñado / (56) de Dios es todo. / (57) Desta bella palma / (58) el fruto amoroso, / (59) ha de ser del mundo / (60) remedio solo; / (61) desta niña os dicen / (62) las de sus ojos, / (63) que este santo preñado / (64) de Dios es todo.

Lope publicó *Pastores de Belén* en 1612. Probablemente la escribió de un tirón entre los años 1611-1612. Son años apacibles en la vida de Lope de Vega, que desde 1609 había empezado a cultivar intensamente temas religiosos. La obra debe leerse en relación con la *Arcadia* que Lope había publicado en 1598. *Pastores de Belén* es una arcadia pastoril a lo divino. El mismo narrador, Belardo, se nombra autor de ambas obras. El género literario es el mismo, aunque cambien espacios, tiempos, temas y personajes. En *Pastores de Belén*, Aminadab, pastor de Judea, va al encuentro de su prima Palmira. En el camino los personajes tropiezan con otros pastores: unos y otros cuentan entera la historia bíblica, relacionándola con el nacimiento de Cristo. En el centro del volumen, el libro III, se encuentra el nacimiento de Cristo. El final del volumen, el libro V, deja a la Sagrada Familia en Egipto, protegida de la persecución de Herodes. La narración, como todas las arcadias, muestra una erudición sorprendente, aunque en este caso es sobre todo bíblica.¹⁷ La mayor parte del libro está narrado en prosa, pero alterna con poemas escritos con las formas en boga: culta y popular. «Afligido está José», como es fácil adivinar, es un villancico del Libro I.

En una primera lectura, el villancico parece un palimpsesto de Mateo (1: 18-25), una reescritura del texto evangélico en clave pastoril. Obviamente, hay más. En el poema de Lope se encuentran presentes ya interpretaciones de carácter doctrinal —Lope es, en este sentido, hijo de la Contrarreforma— que han acompañado el texto. Se concentran en dos motivos: la virginidad corporal de María y su plenitud de gracia.

Las imágenes de las que se sirve Lope, como ha anotado la crítica, proceden sobre todo de la misma Biblia cuando se lee como una unidad.¹⁸ En este villancico, sin embargo, no son muy audaces desde el punto de vista de la imaginería. Son más bien fruto de una ortodoxia doctrinal. Más en concreto, los vv. 29-32 aluden a la Carta a los Hebreos (9: 4-5), donde se dice que en el Santo de los Santos del Templo de Jerusalén se encontraba «el arca de la alianza totalmente recubierta de oro, en la que estaban la urna de oro con el maná, la vara de Aarón que había retoñado y las tablas de la alianza. Y encima del arca, los queru-

¹⁷ Para todas estas referencias, sigo la «Introducción» de Antonio Carreño en su edición a Félix Lope de Vega (2010), *Pastores de Belén*. Madrid: Cátedra.

¹⁸ Simon A. Vosters (1977). *Lope de Vega y la tradición occidental. Parte I: el simbolismo bíblico de Lope (algunas de sus fuentes)*. Madrid: Castalia.

bines de la gloria cubrían con su sombra el propiciatorio». Al calificar al Niño como Arca de la Nueva Alianza (Testamento), entiende a María y José como querubines. El Sol naciente (v. 14) representa a Jesús (Lucas, 1: 78), y la mujer vestida de Sol, que está encinta (Apocalipsis, 12: 1-2), es una representación de su madre. Unida a la metáfora del Sol, la tradición cristiana explicó el parto virginal (cf. vv. 15-16). Así lo recogía el *Catecismo de Trento* publicado en 1566: «al modo que los rayos del Sol atraviesan la substancia del vidrio, sin quebrarle ni hacer en él la menor lesión; así digo, y por medio más sublime, Jesucristo salió del materno».¹⁹ También las imágenes de los vv. 38-40 son figuras de la virginidad de María. Dos de ellas, la zarza que no se consume y la puerta de Ezequiel, proceden del mismo Catecismo;²⁰ la de la piel bañada del alba estaba menos difundida.²¹

El estudio de las figuras retóricas del villancico no añadiría grandes cosas a su significación. Es fácil ver, sin embargo, que el poema adquiere su fuerza significativa por el uso continuado de metáforas, entendidas como predicación *impertinente* de personas o situaciones, que por su mismo carácter acaban por ser reveladoras de una novedad que resulta ya pertinente. Ahora bien, por el mismo origen de las imágenes metafóricas, resulta que el poemilla adquiere el carácter de enseñanza doctrinal. Estamos ante una aplicación práctica de lo que desde Tomás de Aquino se tenía como modelo de la interpretación bíblica: el sentido literal del texto bíblico es el principal, sobre el que deben apoyarse todos los demás; ahora bien, por la inspiración, en el texto bíblico, *uno eodemque sermone, dum narrat gestum, prodit mysterium*; en un mismo discurso, el texto bíblico narra la acción y despliega el misterio.²²

Ahora podemos ya acudir al análisis narrativo para dilucidar otros enriquecimientos o cambios de significación en el texto de Lope respecto de Mateo. Desde el punto de vista de la *trama*, la forma gramatical dice poco, pues todo el villancico recurre al presente de indicativo. Sin embargo, la inteligencia narrativa regida por el *post hoc, ergo propter hoc* descubre tres escenas con *acciones* implicadas unas en otras: las dudas de José (vv. 1-20),

¹⁹ En la parte primera, capítulo IV, nota 8, *Catechismus romanus seu Catechismus ex decreto Concilii Tridentini ad parochos PII Quinti Pont. Max. Iussu editus*, introd. y ed. de P. Rodríguez et al. (1989). Città del Vaticano – Pamplona, Libreria Editrice Vaticana – Universidad de Navarra.

²⁰ *Ibidem*, nota 10: «¿Con qué figuras y profecías fueron principalmente representados los misterios de la concepción y la natividad de Cristo?». La imagen de la zarza remite al Éxodo (3: 2 y ss.), cuando Dios habla a Moisés desde el fuego de una zarza que no se consumía. La relación con la Encarnación se remonta a san Justino, quien hacia el 150 escribía: «El Padre quiso que este se hiciera hombre por medio de una virgen como antes se había hecho fuego para hablar con Moisés desde la zarza» (*Diálogo con Trifón*, 127-128). El profeta Ezequiel (caps. 40-48), refiriéndose a la restauración de Israel, describe con meticulosidad como deberá ser el nuevo templo. En un momento determinado, se refiere a una puerta exterior del templo y pone en boca de Dios: «Esta puerta permanecerá cerrada, no se abrirá y nadie entrará por ella, porque el Señor Dios de Israel ha entrado por ella. Permanecerá cerrada» (Ezequiel, 44: 2). San Jerónimo popularizó la imagen de esta puerta por la que solo ha entrado Dios como figura de la virginidad perpetua de María («Comentario a Ezequiel», en Migne, *Patrologia Latina*, 25: 430).

²¹ Se refiere a Jueces (6: 39 y ss.), donde Gedeón le pide a Dios una señal: que al alba la tierra quede seca excepto en un vellocino de lana, que queda lleno de rocío. El rocío en el Antiguo Testamento se entiende, normalmente, como bendición de Dios o como imagen de Dios mismo: «Seré como rocío para Israel, florecerá como azucena, y echará raíces como el Líbano. Se extenderán sus ramas tiernas y tendrá la belleza del olivo y el aroma del Líbano» (Oseas, 14: 6-7). Comenta san Juan Damasceno (*Sermones sobre la Dormición* 1, 9): «¿Qué simboliza el vellocino sobre el cual descendió como rocío el Hijo de Dios...? ¿No se refiere claramente a ti, o María?».

²² Sobre la pertinencia filológica de este procedimiento se ha escrito mucho. Resulta particularmente lúcido el estudio de Pier Cesare Bori (1987), *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna: Il Mulino, pp. 95 y ss.

la reunión con María tras el aviso del ángel (vv. 21-40), el consuelo a José con el canto de los ángeles (vv. 41-64). Respecto del texto de Mateo, Lope ha cambiado algunas cosas, en orden y en extensión. Mantiene el contenido de la primera escena, también en el desarrollo de la trama que alcanza el clímax en el v. 20. Desarrolla en veinte versículos (vv. 21-40) lo que en Mateo (1: 24) era una frase: recibió a su esposa. Finalmente, traslada a la tercera parte (vv. 41-64) el anuncio angélico, aunque modificándolo bastante: prácticamente mantiene solo el apelativo «hijo de David» (v. 53, cf. Mateo, 1: 20) y el carácter salvador de Jesús (vv. 59-60: «ha de ser del mundo remedio solo»; Mateo, 1: 21: «salvará al mundo de sus pecados»), sin referencia al nombre del niño ni a la profecía de Isaías.

Donde el villancico varía un poco más es en los personajes. Lo hace de varias formas. Primero, introduce a María y lo hace de dos maneras: con sus acciones y con la descripción de sus cualidades. Las acciones son la aflicción y el silencio, narrados en los vv. 9-15; y el abrazo de la reunión en el v. 28. El narrador va espigando las cualidades a lo largo de todo el poema: «la Virgen bella / es pura, divina y santa» (vv. 5-6), posee una «hermosura / y vergüenza sacrosanta» (vv. 17-18), es virgen excelsa de muchos modos (vv. 37-40), y es el recreo de Dios: «Mirad la hermosura / del santo rostro, / que respeta el Cielo / lleno de gozo [...]. / Desta bella palma / el fruto amoroso, / ha de ser del mundo / remedio solo» (vv. 49-52, 57-60).²³

El segundo cambio significativo en la caracterización de los personajes se refiere a José. El relato de Mateo subrayaba que era «justo», y que, como «no quería descubrirla», se le ocurrió dejarla libre en secreto. En cambio, ahora el narrador dice que, ante el descubrimiento del embarazo, está «afligido» y «llora» (vv. 1-9) y que, tras considerar las cosas, «admirado y pensativo, se determina a dejalla» (vv. 19-20). El narrador del villancico se detiene sobre todo en describir las «dudas de José» (vv. 2-18). Mateo deja indeterminado el motivo de la duda. La tradición cristiana oscilaba entre dos soluciones: para algunos, José solo podía pensar en que el concebido era fruto de una unión adúltera; pero otros muchos autores —Orígenes, san Efrén, san Basilio, san Jerónimo, santo Tomás de Aquino, etc.—, en una lectura más doctrinal, apuntaban a que José intuye que está ante un misterio divino y decide no introducirse en él si antes no es invitado.²⁴ El villancico de Lope plantea las dudas de un modo nuevo. Por un lado, apunta que José «no sabe» que es «Dios el fruto de sus entrañas» (vv. 7-8), y por otro lado, lo que hace es confrontar la evidencia física (vv. 1-2) con la evidencia moral de que no hay en María ninguna falta (vv. 3-18). También desarrolla el personaje de José en las acciones posteriores al aviso del ángel. Mateo señalaba su obediencia en recibir a su mujer, respetar su virginidad y poner nombre al niño; en cambio, en el villancico se desarrolla mucho más: primero la reunión con María (vv. 24-32), después la fe con que adora al niño Jesús (vv. 33-36) y contempla el

²³ Probablemente, en estos versos hay una alusión a uno de los cánticos a la sabiduría de Dios, que en la tradición primera de la Iglesia se predica obviamente de Cristo —Verbo de Dios, Sabiduría encarnada—, y por tener el sujeto en femenino se aplicaron enseguida a María: «Antes de los siglos, en el principio, Él me creó, y por los siglos no dejaré de existir [...]. Crecí como palma en En-Guedí, como jardín de rosas en Jericó, [...] como vid, retoñé con gracia, y mis flores son frutos hermosos y ricos. Yo soy la madre del amor hermoso y del temor, del conocimiento y de la santa esperanza. En mí está toda la gracia del camino y de la verdad; en mí, toda esperanza de vida y de fuerza. Venid a mí cuantos me anheláis, y saciaos de mis frutos» (Eclesiástico, 24: 9-19).

²⁴ Véanse los testimonios en Ramón Llamas (2003), «San José su esposo, siendo justo» (Mateo, 1: 19), *Estudios Josefinos*, 57, pp. 7-41; Guillermo Pons (2010), «San José y su misión de paternidad y crianza de Jesús. Testimonios patristicos y de escritores del primer milenio», *Estudios Josefinos*, 64, pp. 23-50.

misterio de la virginidad de la madre (vv. 47-40), y finalmente el consuelo del canto de los ángeles que completan la revelación del misterio (vv. 41-64).

La trama de Mateo se ha enriquecido: «Como anota Frank Kermode, para desarrollar un personaje, hay que contar más; y para desarrollar una intriga, hay que enriquecer un personaje».²⁵ En realidad, la trama ha cambiado incluso en algunos términos. En Mateo era una trama de revelación, pero ahora parece más una trama de resolución, de desarrollo. Contiene la misma información sustancial sobre el Niño, pero se ha enriquecido con las acciones de María y José. Es más, el tema de la trama, la *dianoia* aristotélica, son las vicisitudes del amor sereno de José y María.

En cambio, en la narración, el villancico de Lope sigue más o menos los mismos pasos que el texto de Mateo. En el *orden* temporal, en la voz del narrador, aparece en los vv. 7-8 una prolepsis con los mismos motivos que estaban ya en Mateo. Si se considera el *punto de vista*, en el plano *espacial*, está en José: con focalización interior o externa, las acciones ocurren siempre junto a José. En el plano *psicológico*, el narrador coloca el foco en el interior de José, para describir sus dudas y sentimientos (vv. 1-20), y también para describir lo que ve con los ojos de la fe en el Niño y en María (vv. 33-40). Ocasionalmente, en el v. 43, parece tomar el punto de vista de los ángeles. Pero el narrador combina este foco interior con la focalización externa con la que describe las acciones de José, de María y, finalmente, del canto de los ángeles. El plano *fraseológico* solo puede comparar las palabras de los ángeles con las del narrador: no hay contaminación léxica, pero evidentemente la hay ideológica: lo que cantan los ángeles tiene el mismo contenido doctrinal que lo que el narrador cuenta de la visión de José (vv. 33-40) y lo que desconoce José mismo (vv. 7-8). Esto apunta al plano *ideológico* que, evidentemente, está construido sobre el amor y el matrimonio de José y María en el designio de Dios sobre el mundo.

El narrador es omnisciente. La voz narrativa narra los acontecimientos, pero también los pensamientos y sentimientos. Conoce lo que ocurre en la tierra, pero también lo que ocurre en el cielo. También emite juicios autoriales. Es más que humana, pero no es la voz de Dios. Como en Mateo —y como en muchos pasajes de la Biblia— parece la voz de alguien que está a la derecha de Dios.

El análisis podría —quizás, debería— ser más pormenorizado. Sin embargo, el estudio es capaz de mostrar la coherencia de los desarrollos doctrinales del texto bíblico. Lo primero que llama la atención es el carácter regente del texto bíblico. El texto se toma como autoritativo y el comentario de Lope no se desvía en ninguno de los términos. La autoridad se extiende a los personajes, que, como arquetipos, se presentan como modelos también para el momento presente. Esta doble característica —el carácter autoritativo del texto y el arquetípico de los personajes—, formalmente es resultado del enriquecimiento de la trama y de la continuidad en los fenómenos de la presencia de la instancia enunciativa en el texto.

²⁵ Ricoeur, *Temps et récit I*, p. 64.

EL ROMANCILLO HISTÓRICO DE LA MUERTE DE NUFRIO DE CHAVES

Pedro Luis BARCIA
CONICET – AAL – ANE (Argentina)

1. EL ROMANCERO EN AMÉRICA

Durante mucho tiempo se estimó que el romancero peninsular no se había trasplantado a América en el período de la conquista y la colonización; o bien, que si algo de aquel filón traspuso el Atlántico, se habría perdido por completo. Pero, gradualmente, los estudiosos de la historiografía de la literatura fueron señalando la presencia de versos del romancero, fragmentos de tiradas y referencias a él en el seno de las crónicas, las cartas de relación y los libros de viaje.¹ Esta denunciada presencia intertextual, por una parte, y el viaje de Ramón Menéndez Pidal a América, en 1906, preocupado por el rescate de esa potencial herencia, por otra, motivaron las rebuscas sistemáticas y el rastreo de materia romancera en la tradición hispanoamericana. Andado el tiempo, se registrarán estudios y ediciones diversas, y se irá trazando el mapa de la presencia de esa forma poética en nuestro continente, en el cual se advertirán terrenos casi desérticos y otros de abigarrada población poética.

Pueden recordarse las incrustaciones espontáneas de pasajes del romancero en los libros historiales sobre lo que ya se ha escrito lo debido; solo cabría distinguir las formas de apelación al romance, el uso contextual del pasaje aludido o citado, la intencionalidad, en fin y otros aspectos que tienen que ver con los juegos intertextuales que se ejercitan en los diversos casos. Así, un ejemplo ya clásico de aplicación que podríamos llamar por *analogía de contexto*, es el de Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la*

¹ El primer colector del *Romance de don Nuño*, que me ocupa aquí, fue también uno de los primeros en señalar ejemplificadamente esta varia presencia romancera en las crónicas e historias, siguiendo los señalamientos de Ramón Menéndez Pidal.

Nueva España.² En el cap. XXXVI, a la vista de san Juan de Ulloa, Alonso Hernán de Puer-tocarreño recita: «Cata Francia, Montesinos, // cata París la ciudad».³ El verso del romance allega las mismas situaciones; desde lejos, y quizás desde lo alto, se avista la ciudad hacia la que avanzan los viajeros: San Juan, como en el romance es París. La respuesta de Cortés es de igual índole analógica: *Denos Dios Ventura en armas // como al paladín Roldán*.

El romancero tradicional se valdrá de dos vías para su infiltración en América. La primera es la oral. Hombres y mujeres, clérigos y soldados analfabetos, al pisar tierras del Mundo Nuevo, trajeron consigo ese legado. Sus memorias preservaban lo que era moneda corriente en su vida cultural peninsular. Y, sin lugar a dudas, en los fogones, en los campamentos, en la vida del hogar y en los arrullos infantiles, se fue transfiriendo algo de aquello. La segunda vía fue la escrita. Pliegos sueltos e impresos, algunos libros, específicamente romanceros y cancioneros, y otros —obras de teatro, novelas que los incluían en su seno—, se difundieron por toda América, pese a las predicadas prohibiciones de publicación de materia ficcional de las autoridades.

Exiguos, pero ciertos, los romanceros reunidos muestran casos curiosos de adaptaciones y de aclimataciones de las materias tradicionales, a veces a los usos y costumbres americanos, a veces con mención de la flora y la fauna locales. En fin, todas son situaciones que se registran en la pervivencia oral del romancero tradicional trasplantado y retocado.⁴

2. EL ROMANCERO DE AMÉRICA

Este es un capítulo importante de las investigaciones. No se ocupa del romancero *en* América, su fortuna, su perduración, rescate, etc., sino del romancero americano o *de* América. En este campo, claro, debemos distinguir el romancero anónimo y popular del erudito o de autor identificado. En el segundo deberíamos separar tres posibilidades: lo que es obra de españoles en América, de españoles en España sobre materia americana y, finalmente, los criollos que escribieron romances. Del primer caso hallamos ejemplos en textos como la «Relación de la degollación de los Ávila» (*La relación fúnebre a la infeliz trágica muerte de dos caballeros*), de Luis Sandoval Zapata.⁵ De la segunda posibilidad hallamos un manojito de romances, todos de materia histórica, algunos recogidos tempranamente, por ejemplo por Durán, en sus tomos;⁶ varios de ellos de Valbuena, o de Villalobos. La tercera posibilidad es la factura de romances por talento de autores criollos, o españoles americanos, como se decía: casos de sor Juana Inés de la Cruz, en México; de Juan Caviedes, en Perú; y el inicial en la Argentina, Luis de Tejeda y Guzmán.⁷

Hay un conjunto de romances eruditos nacidos de libro y no de la inmediatez de realidades vividas o conocidas, que constituyen un espacio propio: es el caso, particularmen-

² Publicada en 1632.

³ «Cata Francia, Montesinos, / cata París, la ciudad / cata las aguas del Duero / do van a dar en la mar». Véase Manuel Alvar (1971). *El romancero viejo y tradicional*. México: Porrúa, p. 89, romance 100.

⁴ Juan Alfonso Carrizo (1945). *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánico, cap. I y cap. IX.

⁵ José P. Buxo (1964). «Sobre la *Relación fúnebre a la infeliz y trágica muerte de dos caballeros*», en *Anuario de Letras* (México), 4, pp. 237-254.

⁶ *Romancero general*. Madrid: Rivadeneira, 1877 (BAE).

⁷ En su *Libro de varios tratados y noticias*.

te, del conjunto de los generados en *La Araucana*, de Alonso de Ercilla,⁸ castellana. Es una gestación de segundo grado: no de la realidad misma, sino de una representación literaria de esa realidad.⁹

En cuanto a los romances populares de materia americana compuestos por el pueblo, son escasos. Sí son de índole histórica, los de los ciclos de Hernán Cortés, como el que recuerda en su raíz de nacimiento Bernal Díaz («En Tacuba está Cortés»), y los del de Pizarro, o, mejor dicho, del ciclo de Atahualpa, pues es el inca el protagonista de la mayoría de ellos, al menos de los más interesantes.¹⁰

3. LOS ROMANCES HISTÓRICOS DE AMÉRICA

La afirmación negativa inicial de Menéndez Pidal, «No nació un romancero americano»,¹¹ sería básicamente cierta. El mismo Menéndez Pidal, años más tarde, escribirá:

La experiencia ha venido a comprobar una convicción que desde mi primer hallazgo he formado, teniendo como principio seguro que el romance tradicional existe donde quiera que se le sepa buscar en los vastos territorios en los que se habla español, portugués y catalán; allí donde no se tenga noticia de su existencia, una hábil indagación lo descubrirá indudablemente.¹²

Si bien es cierto que no hay un caudaloso romancismo historial en América, sí cabe señalar algunos casos aislados de piezas, poquísimas de ellas antológicas, y, en muy contadas ocasiones, que hayan generado ciclos, asociadas en torno a un motivo o personaje, como el de Cortés, por ejemplo.

En la Argentina, el romance ha dejado huellas firmes y probada presencia. El trabajo más completo que se ha hecho sobre el tema es el de Ismael Moya, *Romancero*,¹³ apoyado en la Encuesta a los Maestros, de 1921, y completado con trabajos de campo. El resultado son dos gruesos tomos. El primero, casi íntegro, dedicado a estudiar la cuestión romance, y los fines de este y la totalidad del segundo, a dar a conocer los romances tradicionales que han pervivido, o habían pervivido, entre nosotros: *Las señas del marido*; *Delgadina*; *La esposa adúltera*; *El doncel que busca novia*; *Hilo de oro, hilo de plata*; *Gerineldos*; *Don Gato*; *Mambrú*; y un largo etcétera.¹⁴

⁸ José Toribio Medina (1918). *Los romances basados en La Araucana*. Santiago de Chile: Imprenta Elziviriana; Patricio Lertzundi (1978). *Romances basados en La Araucana*. Madrid: Playor.

⁹ Cedomil Goic (1988). *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, t. I, p. 433.

¹⁰ Winston Reynolds (1967). *Romancero de Hernán Cortés*. Madrid: Alcalá, Colección Aula Magna, 12; Ciro Bayo (1913). «Romances de asunto americano. El rescate de Atahualpa», en *Romancerillo del Plata*, pp. 51-64.

¹¹ En: *L'épopée castillaine à travers de la littérature espagnole*. Paris, 1910, p. 181.

¹² Ramón Menéndez Pidal (1953). *Romancero hispánico*. Madrid: Espasa Calpe, t. II, p. 358.

¹³ Ismael Moya (1941). *Refranero*. Estudios sobre el material de la Colección de Folklore. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, dos tomos.

¹⁴ Ciro Bayo: «La investigación promovida por Menéndez Pidal, en 1905, ha sido de fecundos resultados», dice en *Romancero criollo*, pp. 9-10; y cita los trabajos de Vicuña Mackenna, para Chile; de José M. Chacón, para Cuba; de Pedro Henríquez Ureña, para la República Dominicana y de Arturo Castro Real, para México, a los que suma: «y mi *Romancerillo del Plata*, así titulado porque en su mayoría son tonadas recogidas en la campaña argentina», p. 10, con lo que Bayo se inserta en la nómina de autores que han aportado lo suyo en el estudio de este

3.1. EL ROMANCILLO HEXASÍLABO

El romancillo que nos ocupa es hexasílabo. Los de esta métrica fueron, después de los octosilábicos, los más numerosos y populares en la tradición española.

Lo mismo ocurrirá, como preferencia, después del romance de ocho sílabas, en la colecta argentina.¹⁵ Allí están el de don Bueso («Camina don Bueso / a la fuente fría», II), «El capitán de un buque» (II: 231), el de fray don Diego (II: 275), el de la palomita (II: 276), «Me caso mi madre» (II: 279), etc.

En medio de los varios hexasilábicos, aparece el de don Nuño. Salvo las referencias rioplatenses, las menciones a él son escasas. Mercedes Díaz Roig, buena conocedora del terreno, le dedica, en su panorama, apenas un par de líneas, y con ellas se cubre toda la región del Paraguay y Río de la Plata: «Un romancillo hexasílabo sobre Nuño [*sic*] de Chaves, que en 1560 fundó la ciudad de Santa Fe e introdujo las primeras ovejas».¹⁶

3.2. TEXTO DEL ROMANCE. VERSIÓN DE CIRO BAYO

Romance de Nuño de Chaves

El conde don Nuño madrugando está, porque a su casita quiere ya llegar. Al Perú se fue,	5	Responde don Nuño «—¿Por qué balarán? Llévenlas al pasto, quizá hambre tendrán».	25
dos años hará; del Perú ya es vuelto aquí al Paraguay. Plata y oro trae y perlas del mar,	10	Las ovejas balan, balan sin cesar. «Vayan, soldaditos, échenmelas sal». «—No puede ser esto, señor capitán,	30
diez pares de ovejas de cabras un par. Las ovejas balan, balan sin cesar. Pregunta don Nuño	15	acuden allá; los indios los matan, Murió el capitán. Tristes, las ovejas balan sin cesar.	35
«—¿Por qué balarán? Llévenlas al río, quizá sed tendrán». Las ovejas balan, balan sin cesar.	20		

campo. Bayo, desde 1902, publicó espaciadamente algunos de sus hallazgos, en páginas de la *Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas*, de Madrid.

¹⁵ Indico el tomo y página del *Romancero* de Ismael Moya.

¹⁶ Mercedes Díaz Roig (1982). «El romance de América», en Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia, tomo I, Época colonial, pp. 301-316; lo citado, en p. 303. Dos precisiones correctivas a lo transcrito: el nombre del personaje histórico no es Nuño, este es el que le asigna el romance, y la ciudad fundada por Nuflo de Chaves fue no Santa Fe —esta la fundó su amigo Juan de Garay—, sino Santa Cruz de la Sierra.

4. FECHACIÓN Y LUGAR DE ORIGEN DEL POEMA¹⁷

El romancillo es fechable, obviamente, con posterioridad a 1568, año de la muerte de Nufrio de Chaves. Tal vez no sea inmediato a ella, pues se han confundido los hechos históricos a los que alude y se han fusionado en una sola secuencia sucesos separados por dos décadas entre sí: el primer viaje al Perú y la incorporación de las primeras ovejas y cabras al Paraguay, el episodio de la alarma del balido (1548) y la muerte del conquistador, veinte años después (1568). Es necesario el tiempo para dar distancia y sitio a la elaboración poética que esfumina las marcas temporales concretas de las noticias precisas y poetiza sobre el recuerdo y la evocación.

En cuanto al sitio de composición, sería, por razones de crítica interna, en la región del Paraguay, quizá Asunción, pues el texto dice: «Del Perú ya es vuelto / aquí al Paraguay» (vv. 7-8).

La transmisión oral se ha dado a través del tiempo, desde el último tercio del siglo XVI hasta fines del XIX, pues Ciro Bayo lo recogió entre 1890 y 1900, fecha en que regresa a España. Pervivirá, por lo menos, hasta 1921, en que es recogido en la Encuesta Folklórica del Consejo de Educación argentino, y hacia la década de los treinta, donde Moya lo oyó en el chaco santafesino. Esta colecta sería la última de este romance.

Bayo lo escuchó y recogió de boca de un capataz paraguayo que trabajaba en Tapalqué, localidad campesina al sur de la provincia de Buenos Aires.¹⁸

5. EL PERSONAJE Y LOS HECHOS HISTÓRICOS ALUDIDOS

El nombre del personaje del romancillo era *Nufrio* de Chaves, aunque algunas historias y documentos históricos (Ruy Díaz de Guzmán y Lizárraga) lo llaman *Nuflo* o *Ñuflo*,¹⁹ y otros *Nufrio* («Información de servicios», Santa Cruz de la Sierra, 1561). Groussac se inclina, sobre documentos, por *Nufrio*, y señala: «Su verdadera forma sería Onofre u Onufrio».²⁰ En ningún caso la documentación lo apela *Nuño*, como lo hace el romancillo.

El poemita se titula *El conde don Nuño*, dándole título nobiliario, por contaminación con los versos iniciales de otro romance, también difundido en el Plata y recogido en una versión argentina por el mismo Ciro Bayo: «Se levanta el *conde Nuño* / la mañana de San

¹⁷ Véase Ciro Bayo (1913). *Romancillo del Plata*. Madrid. Hay reedición en la Serie Española de Validación Argentina. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1943, pp. 14-19, donde recuerda sitios concretos de obras de Bernal Díaz del Castillo, López de Gómara, Cieza de León, Herrera, el Palentino, etc. También, Ciro Bayo (1921). *Romancero criollo. Relaciones y cantares*. Prólogo y vocabulario. Madrid: Sucesores de Hernando, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, t. CLXX-VIII, 160 pp. La sección «Romances de asunto americano», pp. 58-71, contiene diez textos, los ocho primeros, entre los que figura «El conde Nuño», han sido recogidos por el autor en su libro anterior: *Romancillo del Plata*, Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1943, pp. 14-19.

¹⁸ El folclorista paraguayo Oscar Ferreiro comunicó a De Granda un romancillo —que este incluyó en su artículo, *op. cit.*, pp. 123-124—, recogido en 1940, de un peón de Puerto Foncière. Curiosamente, se trata de un romancillo hexasílabo y de materia histórica, aunque no es fácil asegurar que sea popular y coetáneo de los hechos.

¹⁹ Una provincia boliviana se llama *Ñuflo* de Chaves.

²⁰ Paul Groussac (1916). *Mendoza y Garay*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, MCML; véase el t. II, *Juan de Garay*, caps. IV a VI, pp. 69 a 119; lo cita en n.º 1, p. 71.

Juan».²¹ También es posible que se haya contagiado de otras expresiones iniciales romancescas: «Se levanta el *Conde Niño*, / la mañana de San Juan», «Conde Niño», o «Conde don Nuño de Lara», con alusión a Nuño Salido, el ayo de los Infantes de la gesta: «*Nuño Vero, Nuño Vero*, / buen caballero probad».²² Todos estos romances se cantaban y recitaban en el Plata, y varios de ellos fueron recogidos en la Encuesta de 1921.²³

De materia histórica del Río de la Plata quedan solo dos muestras. Curiosamente ambas son romancillos hexasílabos: el de Ñuflo y el que recuerda el peón de Forcière contra Irala.²⁴ En tanto, el de Nufrio tiene una actitud de respeto y de homenaje, que revela un acercamiento cordial al personaje.

Nufrio nació en Trujillo (Extremadura, España) en 1518, en lugar vecino a Santa Cruz de la Sierra, de familia acomodada. Viajó al Plata en la expedición del segundo adelantado don Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. En marzo de 1541 pisa por vez primera tierra americana, para nunca más volver a la Península. El 8 de marzo de 1542 llega a Asunción, caminando con el Adelantado, desde la costa brasileña. A partir de su llegada, la actividad exploradora de Nufrio es intensa. Se advierte, por los encargos y responsabilidades que se le asignan, la capacidad para moverse en esas encomiendas arriesgadas y dificultosísimas. Hace dos salidas al norte, con Domingo Martínez de Irala, y con Alvar Núñez por río Paraná arriba, y al oeste, en busca del Monte de Plata.

Cuando la rebelión asunceña de los del bando de Irala contra el segundo adelantado, por los muchos gestos autoritarios de este, Nufrio se puso de parte de Irala, pero sin participación activa. En 1546, Irala le confía una misión de amistad con los indios mbyás, río Paraguay arriba, que resulta un éxito. Al año siguiente es enviado a navegar al Aracoay, brazo del Paraguay que se orienta hacia el Potosí, y hoy es llamado río Pilcomayo. Llega Ñuflo hasta los esteros de Patiño, con enorme y titánico esfuerzo. Luego es enviado a Lima, en 1548. Pasa por La Plata, Potosí, La Paz y, finalmente, arriba, a la Ciudad de los Virreyes. Pese a sus gestiones, no logra que La Gasca designe a Irala —este era el objetivo del viaje— gobernador de Asunción, y regresa al Paraguay. El viaje de ida ha durado desde septiembre a noviembre de 1548. A comienzos de 1549 inicia el retorno, y arriba a Asunción a fines de este año. Este es el primer hecho histórico al que alude el romancillo: «Al Perú se fue / dos años hará; / Del Perú ya es vuelto / aquí al Paraguay» (vv. 5-8).²⁵

La Gasca, o Gazca, lo ha dotado de ayuda económica, de algunos hombres y de ganado de arreo: algunas ovejas y cabras. A mediados de 1549, durante el regreso, pasada la región de los tamacocis, alcanza la nación de los gorgotoquis, puestos en pie de guerra. Era un camino lleno de acechanzas y riesgos de vida. Los cronistas cuentan, por ejemplo, Ruy Díaz de Guzmán en *La Argentina historial*,²⁶ que una noche, acampados en medio de la

²¹ Así comienza un romance recogido por Moya, I, *op. cit.*, t. II, p. 13. Bayo lo trae en pp. 20-21.

²² Antonio Solalinde (1940). *Cien romances escogidos*. Buenos Aires: Espasa Calpe (Argentina), Colección Austral, 254, p. 19. Es romance del ciclo carolingio.

²³ Véase Moya, II, p. 13.

²⁴ Véase n. 27.

²⁵ Martín del Barco Centenera (1606). *Argentina y conquista del Río de la Plata*, en el canto V, estrofas 47 a 55, se ocupa de «el buen Nuño de Chaves» (no Ñuflo). De la ida y regreso al Perú: «el valeroso Chaves caminaba»; «conquistó a los chiquitos» y «Un pueblo en el camino hubo poblado, / por extender su fama deseoso, / Santa Cruz de la Sierra le nombraba, / que el sitio al de su tierra semejaba», estrofa 55.

²⁶ Ruy Díaz de Guzmán (1974). *La Argentina*. Edición, prólogo y notas de Enrique de Gandía. Buenos Aires: Huemul; el libro III contiene los capítulos sobre Ñuflo de Chaves: IV, V, VI, XII, XIII y XIV. La nombre *La Ar-*

selva, todos descansan de las fatigas. Los guardias se han dormido. Los aborígenes rodean a Nufrio y sus hombres, y cuando van a caer sobre ellos, el balido de las cabras, advertidas por la presencia extraña, despierta a los hombres, y se libran así de ser víctimas de una matanza. Toda la expedición se salvó, aquella noche de 1549, por el simple balido caprino, que, *mutatis mutandi*, accionó como los graznidos de los gansos en el Capitolio, para emparentar el hecho con la historia clásica romana.²⁷ Es a estas circunstancias a las que aluden otros versos del romancillo: «Plata y oro trae / y perlas del mar, / diez pares de ovejas / de cabros un par» (vv. 9-12). Efectivamente, Nufrio importó las primeras ovejas al Paraguay, con lo que se modificó la economía doméstica de la región. Esta importación ovina operó, con menor proporción, pero semejante, a la introducción de vacas y caballos en el Plata por don Pedro de Mendoza.

En los dos casos —del mismo grupo de hombres— un detalle rescata a muchos de un peligro inminente. Es un lindo motivo de la literatura popular, y de la vida. En el romancillo, el balido caprino, desplazado en el poema a las ovejas, es el detalle recurrente de todo el texto, que lo estructura con su forma iterativa y plena de sentido, como lo veremos más adelante: «Las ovejas balan, / balan sin cesar» (vv. 13-14, 19-20, 25-26, 37-38).

Después del primero de los dos viajes a Lima, don Nufrio, asentado en sosiego por un tiempo, en la hospitalaria tierra asunceña, descansado de trajines y exploraciones, casa con doña Elvira, hija de Francisco de Mendoza y de María de Angulo. La muchacha había quedado huérfana reciente por la muerte de su padre a manos de Diego de Abreu. Según Reginaldo de Lizárraga, Nufrio tenía un hermano dominico: «El General Nuflo de Chaves, hermano del padre nuestro fray Diego de Chaves, doctísimo, verdadero hijo de santo Domingo, varón integérrimo a todo género de virtud, primer confesor del Príncipe, nuestro señor don Carlos y después, del rey nuestro señor Felipe Segundo». También recuerda Lizárraga un trance en el que «los indios le raptaron a su esposa, doña Elvira, y la rescató en medio de tremenda refriega».²⁸ Nuevas misiones le son encomendadas por Irala, que lo estimaba como su hombre de confianza. Primero, una expedición a los itatines (1554), con quienes acuerda una amistad, insegura como toda gestión con ellos. Luego, viaja hacia el Atlántico, en busca de los pliegos venidos de España, en los que el rey designaba gobernador a Irala (1555). Va y regresa. Descansa algo y es enviado al Guayrá a sofocar un alzamiento de los tupíes. Es herido malamente de un flechazo (1556). En su ausencia, fallece Irala y lo reemplaza Gonzalo de Mendoza.

En 1557 se inicia una etapa definitiva en la vida más que hazañosa de Nufrio de Chaves, con una expedición a los indios xarayes, con la idea de fundar una ciudad en la región, como avanzada en el espacio del Gran Chaco, intermedio entre el Paraguay y Lima. Los

gentina historial, para distinguirla de la obra de Centenera, pero, además, es infundado seguirla llamando *La Argentina manuscrita*, cuando ha sido reditada cantidad de veces.

²⁷ En el año 390 a. C. los galos de la llanura del Po, en el norte de Italia, marcharon hacia Roma y la ocuparon. Una noche, los galos, descubrieron un camino fácil para trepar por la colina, ascendieron silenciosamente mientras los romanos dormían. Casi habían llegado a la cima, cuando los gansos sagrados del templo de la colina en honor a Júpiter se inquietaron por los ruidos de los hombres que trepaban y comenzaron a graznar y correr de un lado a otro. Marco Manlio, que había sido cónsul dos veces, se despertó. Tomó sus armas y se lanzó sobre el primero de los galos que acababa de llegar a la cima, a la par que despertó a los otros pidiendo ayuda. Los romanos lograron rechazar a los galos y la ciudad se salvó de la derrota total.

²⁸ R. Lizárraga (1987). *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, ed. de Ignacio Ballesteros. Madrid: Historia 16, libro I, cap. XCIV, ed. cit., p. 203.

indios lo motivan falazmente en la búsqueda del reino de Paytiti o el Dorado, uno de los mayores cebos para la exploración y conquista en la historia de la región, que operará como la Ciudad de los Césares para el cono austral. La aventura en la que se empeña, avanzando en medio de naciones adversas que le van diezmado su tropa, genera una reacción de parte de sus hombres, que piden retornar a Asunción. Nufrio toma una decisión semejante a la de Cortés: hunde sus navíos en las aguas del río para no volver atrás, pero deja en libertad de decisión a quienes quieran retornar. El grueso de hombres lo hace, y retornan a Asunción, en tanto él continúa con cuarenta compañeros hacia el oeste. Los cronistas e historiadores suelen sugerir que lo dominó la *libido principiandi*, de disponer de una provincia autónoma, y la *libido accopiandi*, de conseguir metales, por eso fue tras lo que él llama de continuo *la tierra rica*. El 1 de agosto de 1559 funda Nueva Asunción, cumpliendo con ello, a medias, el mandato que recibiera. Por este incumplimiento será juzgado con severidad por algunos historiadores. Llegado por segunda vez a Lima, lo recibe el nuevo virrey, Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete. Nufrio le sugiere la creación de una nueva gobernación entre el río Paraguay y las montañas. En 1560, el virrey crea la provincia de Mojos y designa gobernador de ella a su sobrino, y como teniente de gobernador a Nufrio. De regreso, al llegar a la tierra chiriguana, da con una zona apropiada y funda allí, en la vega del Sutós, y con el nombre de una comarca de su tierra natal extremeña, el 26 de febrero de 1561, Santa Cruz de la Sierra. Regresa a Asunción en febrero de 1564. Recluta pobladores para la flamante ciudad y, en octubre del mismo año, un buen conjunto de entusiastas parte a Santa Cruz de la Sierra. En 1568 sale de su ciudad para escoltar al obispo de Asunción y su compañía por la comarca de Irabirá. Al atravesar tierra de itatines, llega a la aldea de Mitimí. El cacique de este nombre lo recibe cordialmente, al menos en apariencia, lo invita a una reunión de jefes y lo convida después a descansar en una choza. Allí se tiende en una hamaca, afloja la guarnición de su media armadura, se saca la celada y el casco y se tiende en la oscilante cama indígena. A poco, por la espalda, sigilosamente llega el cacique Buerteney —en otros textos lo llaman *Porrilla*— y, con un golpe de maza o macana, le parte el cráneo echándole los sesos afuera.

Su lema de español realista fue: *Poblar y desencantar la tierra*, «y aunque no se siguiera otro interés que *poblar y desencantar* la tierra era gran servicio a su Majestad».²⁹

La muerte real e histórica de Nufrio está modificada en la elaboración poética del romancillo, cuando acude al peligro que los perros también advierten, decididamente para hallar la muerte: «Don Nuño y los suyos / acuden allá; / los indios los matan, / murió el capitán. / Tristes las ovejas / balan sin cesar» (vv. 33-38).

Ruy Díaz de Guzmán, en *La Argentina* (1612), es decir, medio siglo después de la muerte de Nufrio, escribe sobre este hecho.³⁰ Habla allí de los itatines que «con su continua malicia se hallaban alborotados» al momento en que Ñuflo cruza por sus tierras. Al parecer, la muerte de Nuflo —como escriben Ruy Díaz y Lizárraga— se debió a que el capitán se negó a entregarles a los itatines indios enemigos cautivos, que los antropófagos itatines reclamaban como parte de su botín de guerra por haber asistido a los españoles. Según el historiador mestizo, el teniente de gobernador arribó a un pueblo de itatines con doce hombres y le dieron una choza por posada:

²⁹ Dice en la *Memoria de los casos sucedidos e la tierra después que estoy en ella*.

³⁰ Ruy Díaz, libro III, cap. XIII de *op. cit.*, p. 261. La muerte ocurrió en septiembre de 1568.

Nuflo de Chaves entró en ella, donde le tenían colgada una hamaca, en la que se sentó y quitó la celada de la cabeza para refrescarse. A esta sazón llegó a él un cacique principal llamado Porrilla, que por detrás le dio con una macana en la cabeza, con tanta fuerza, que le echó fuera los sesos, y lo derribó en el suelo. A este tiempo todos los indios arremetieron a los otros españoles, que estaban a la puerta muy ajenos de tal traición, de modo que de esta impensada trampa no escapó la vida más que un trompeta ya herido en su caballo, y se puso en salvo y fue a dar aviso a don Diego de Mendoza.

El capítulo siguiente, el XIV, narra la venganza tremenda que don Diego hizo por la muerte de su cuñado Nuflo y de sus compañeros: «Presos algunos de los motores de esta rebelión, a quienes mandó el Gobernador hacer cuartos y ponerlos en los caminos por escarmiento» (p. 262).

6. ANÁLISIS DEL ROMANCILLO

6.1. TEXTO. VERSIONES

El aporte de Ciro Bayo en su *Romancerillo del Plata* es muy estimable. El librito de 1913 es una colecta varia, sabrosa y valiosa. Recogió el material que edita de la propia boca del pueblo en sus andanzas rurales, por las provincias argentinas y por la puna boliviana, en boliches y fogones. Hay romances mutilados, otros trastocados, a veces por incompreensión del recitador, a veces por adecuación del cantor, a la realidad local o regional. Se trata, obviamente, de una apropiación profunda, de un aquerenciamiento fuerte y sensato, y no de un anacronismo superficial, en el sentido de que el pueblo los comete con hondura, para darle acepción actual e inmediata a lo distante en el tiempo.³¹

Varios de los romances los ha recogido en la pampa bonaerense: en Tandil, al sur de la provincia de Buenos Aires; del de «Don Claros», dice: «Es un romance cantado muy usualmente entre los guitarreros de los pagos pampeanos» (p. 43), y a otros tres «los apunté en la campaña de Buenos Aires» (p. 45). En otro libro suyo, Bayo recuerda los sitios de su cosecha: «los he recogido en su mayoría en ranchos y pulperías de la campaña argentina».³²

Bayo acaba de presentar una versión pampeana del romance de *El conde Nuño*: «Se levanta el conde Nuño / la mañana de San Juan», que transcribe como primer texto con el que inicia su romancero criollo. A continuación viene el romancillo que nos ocupa. Por eso dice en su presentación: «De otro conde Nuño oí recitar este romance a un capataz para-

³¹ Un caso gracioso es el del romance de *Don Rodrigo*, ya que de godos hablamos. El rey y Florinda se embarcan para Tierra Santa, para hacer penitencia. Naufragan y una ballena los lleva en su lomo y... «a las Indias llegó: el rey Rodrigo y la Cava en tierra americana, ¡nada menos! Esto explicaría muchas cosas en nuestra historia... El rey escribió su historia, que tuvo un efecto notable, como el de sugerir el descubrimiento de América a don Cristóforo. El romance se cierra así: «Este lance el rey Rodrigo / en pergamino grabó; / con el tiempo lo encontraron / y Colón se aprovechó».

³² Ciro Bayo (1921). *Romancero criollo*. Relaciones y cantares. Prólogo y vocabulario de Ciro Bayo. Madrid: Sucesores de Hernando, 160 pp., Biblioteca Universal, 178. Esta obra espiga entre los romanceros de América publicados hasta la fecha y le suma a la selección lo propio del *Romancerillo del Plata*. Transcribe el romance a la muerte de Nuflo de Chaves, pp. 62-63. La única variante es que el verso 12 dice: *de cabras un par*, y no *cabros*, como en la edición de 1913.

guayo, empleado en una estancia de Tapalqué (Buenos Aires)» (p. 22), y lo transcribe. Nada nos informa si se acompañaba el capataz de guitarra o no, cantándolo o solo recitándolo, como lo hacían otros gauchos informantes. Le sigue al texto del romancillo una explicación histórica que da elementos al lector y contexto al poemita para ser comprendido por los lectores contemporáneos. El único error que registra esta breve información del trashumante español es confundir el año de muerte de Nuflo de Chaves, pues da 1564, por 1568.

Bayo trabajaba como maestro en la región rural de Tapalqué. Vivió en nuestro país entre 1890 y 1900, década en la que recogió el texto. Menéndez Pidal hace su viaje a América estimulando los estudios sobre el romancero en 1905. Bayo publicó esta versión en 1913.³³ En la Encuesta Nacional de Folklore, de 1921, se recogió otra versión del romancillo. Se preserva en los legajos correspondientes a la capital federal, lo que es significativo, porque la materia romancera ha bajado desde el Paraguay original hasta la pampa bonaerense de Tapalqué, y ahora se ha desplazado a la populosa capital de la Argentina.³⁴ Una tercera versión dice haberla recogido el mismo Moya en el chaco santafesino, pero no la había editado para 1941 (*op. cit.*, p. 150). De modo que tendríamos tres versiones orales: la de Tapalqué, colectada por Bayo antes de 1900; la de la capital federal, recogida en la Encuesta de 1921; y la del Chaco santafesino, hallada por Moya antes de 1941, pero que no editó.

«De este romance poseo, además de la presente versión, una recogida por mí en el chaco santafesino y una tercera que el escritor paraguayo don Natalicio González publicó en la *Revista de Indias* que aparece en Colombia» (p. 150). En realidad, la *versión* que González reproduce en su artículo está tomada de Bayo.³⁵ Al parecer, algún maestro transcribió el texto recogido por Bayo de la obra de 1913, o bien, recuerda que lo recogió, también Bayo, del mismo romancillo. Pareciera ser esto último, pues entre los dos textos hay diferencias en los versos 2, 4, 12, 28 y 31, a saber:

Bayo		Moya
madrugando está	2	madrugado está
quiere ya llegar	4	quiere ya arribar
de cabros un par	12	de cabras un par
échenmelas sal	28	échenmelas val
que laten los perros	31	que ladran los perros

³³ De Granda, en una nota al trabajo citado, comenta que descendientes de Nuflo de Chaves le informaron que, hacia 1898, Manuel Gondra, reconocido intelectual paraguayo, recitaba el romance de don Nuflo. Pero no exhibe ninguna prueba de ello, no pasa del nivel de comentario oral familiar; *vid. op. cit.*, p. 123, n. 15.

³⁴ La reproduce Ismael Moya. *Romancero*, *op. cit.*, t. 1, pp. 149-151. Con posterioridad, Moya en un artículo breve vuelve a referirse al romance de don Nuflo, sin aportar nada nuevo: Ismael Moya (1956). «Homenaje a un conquistador», *Nativa*, Buenos Aires, n.º 395-396, pp. 2-3.

³⁵ De igual manera, la que se incluye en Sinforiano Buzó Gómez (1959). Índice de la poesía paraguaya. Asunción: Nizza, tercera edición, p. 13; pero modifica el v. 32, hipermétrape: *allá en el palmar por allá en el palmar*. Lo mismo el texto de Bayo, con reforma del v. 32, lo llama *Nufrio*. Carlos R. Centurión (1959). *Historia de la cultura paraguaya*. Asunción: Biblioteca Ortiz Guerrero, t. 1, p. 12, lo llama *Nufrio*. También Carlos R. Centurión (1947). *Historia de las letras paraguayas*. I. Época precursora. Época de formación. Buenos Aires: Ayacucho, pp. 22-23, incluye el poemita, según la versión de Ciro Bayo, pero al verso 32 lee: *en el palmeral*; llama al personaje Nufrio, con insólita forma. Natalicio González (1940), *Proceso y formación de la cultura paraguaya*, Buenos Aires, t. 1, p. 7, comenta que el romancillo de *Nuflo de Chaves*, se escuchaba en su región guaireña hacia 1940. Como se advierte, todos los autores paraguayos se apoyan en el *Romancerillo*, de Ciro Bayo.

El verso 28 supone una cierta dificultad, pues tendría doble lectura en sus variantes. Una dice «échenmelas sal». Podría interpretarse que se trata de darle sal a las ovejas, para cubrir sus necesidades físicas. Al ganado se le daba a lamer sal, destinándose un espacio especial para ese uso, sembrado de ella. La otra, «échenmelas val», podría indicar que las echen libremente al valle a pastar. Adviértase, además, el dativo de interés que aplica a las ovejas: «echenmelas», lo que supone cierta predilección, o afecto, como pertenencia.

Otro rasgo de estilo es el uso de diminutivos afectivos hispanoamericanos en *-ito*, que establece relación cordial entre las cosas y las personas y el capitán: *casita*, *soldaditos*. El verso «y perlas del mar» es, se sabe, lexicalizado, y pervive hasta hoy en canciones populares.

El romancillo, en sus apelaciones, resume dos viajes de ida y vuelta al Perú en uno solo, y asocia temporalmente, saltando en el tiempo, el episodio de la alarma dada por la ovejas ante la proximidad de los indios (1548) y la muerte de Nuflo (1568), separadas por un par de décadas. Con esta relación sabiamente anacrónica, el poeta popular ha logrado convertir aquel anuncio en el augurio del final de una vida de alta empresa. Este romancillo hexasílabo es histórico, sin ser noticioso ni narrativo informativo. El poemita asocia el modo narrativo de apertura y cierre con lo dramático de la voz del protagonista, buscando razón del lastimero balido de las ovejas y la nota elegíaca con que se cierra. Esto pone un toque lírico que transe toda la breve pieza.

La versión de Moya la habría reproducido Jijena Sánchez.³⁶ José María Valverde la retoma de ella y la reproduce en su obra *La literatura hispanoamericana*, donde dice: «Como ejemplo sintomático, quizá podemos citar aquí un romancillo paraguayo, que no sabemos si dar por nueva creación popular, por versión infantil o por admirable *pastiche* culto [...] el romance de don Nuño de Chaves».³⁷

6.2. MÉTRICA

Se trata de un romance hexasílabo, de 38 versos, con asonancia aguda en *a*. Solo en el verso 32 presenta alguna diferencia en las versiones, en cuanto a la métrica. En la versión recogida por Ciro Bayo y reproducida más tarde en otro librito suyo, *Romancero criollo*,³⁸ con igual anomalía, el verso 32 dice: «allá en el palmeral».

Debido a la regularidad del resto del poemita, cabe inferir que ha habido una modificación surgida, o bien en la transmisión oral o bien una correcta percepción por parte del colector. Descartaría esto último, por el probado oído de Bayo en sus trabajos de recolección de campo. Estimo que ha sido fiel a la enunciación oral del capataz paraguayo que recitaba el romancillo. Hombre de oído firme, la hubiera corregido al pasarla a imprenta o al reproducirla en el nuevo libro de 1923, pero respetó la alteración.

Frente a este caso de hipermetría, ajeno al oído popular, cabría postular algunas formas de regularización. Una primera es la supresión del adverbio de lugar inicial del verso:

³⁶ Lidia Rosalía de Jijena Sánchez (1952). *Poesía popular y tradicional americana*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral.

³⁷ José María Valverde (1977). *La literatura hispanoamericana*, t. 4, de Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Planeta, 2.ª ed., pp. 8-9.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 62-63.

(*allá*) en el *palmeral*. Así lo ha hecho la versión que incluye en su selección Lidia Rosalía de Jijena Sánchez.³⁹ Otra posibilidad es la que se advierte en la lectura que incluye la *Antología de la poesía paraguaya*,⁴⁰ 11, que cambia el sustantivo *palmeral* por *palmar*: «*allá* en el *palmeral*» ⇒ «*allá* en el *palmar*».

Para la segunda propuesta debería verificarse cuál de los vocablos era el frecuente en los siglos XVI y XVII, si *palmeral* o *palmar*. De ser el segundo, el primero es una actualización del vocablo que se dio en el proceso de trasmisión. Hoy día predomina en el Río de la Plata, la segunda forma del sustantivo colectivo.⁴¹

Si mantenemos el deíctico *allá*, tiene un valor estilístico atendible, en tanto marcaría dos planos de la acción: el plano de *acá*, inmediato, donde están Nuño y sus hombres, y el plano distante, el *allá*, donde se insinúa una presencia extraña y enemiga, que luego sabemos son los indios al acecho. Una segunda razón para mantener *allá* es que se corresponde estructuralmente con el verso 34: «que laten los perros / allá en el palmar. / Don Nuño y los suyos / acuden allá» (vv. 31-34). El *acá*, lo inmediato, es la seguridad; el *allá* es el riesgo, la exposición. Pasamos del ámbito de lo propio al de lo ajeno, del resguardo al peligro.

6.3. ESTRUCTURA DEL ROMANCILLO

En su brevedad, la estructura del romancillo es compleja. Los versos 1 a 12 son narrativos puros. La actitud narrativa se retoma al final en los versos 33 a 38. El discurso está en tercera persona narrativa. Entre estas dos abrazaderas narrativas se desarrolla una curiosa oralidad: al escuchar a las ovejas balar, don Nuño se pregunta por qué será aquello. Pero su pregunta no recibe respuesta ninguna, por parte de sus allegados, de sus soldados. Frente al silencio dialogístico de los suyos, les da tres órdenes sucesivas. Solo la tercera recibe contestación, y establece un breve pasaje dialogado.

Hay una tríada de situaciones reiteradas, muy del gusto de la preferencia popular en poesía. Este pasaje tiene una definida estructura paralelística, propia también del gusto popular y de la oralidad:

1	2	3
Llévenlas---	llévenlas-----	échenlas
río-----	sed	
pasto----	hambre	

6.4. EL ESTRIBILLO

El estribillo no es muy frecuente en los romances octosílabos, sí, en cambio, lo es en los romancillos hexasílabos. En los romancerillos tardíos se lo encuentra con frecuencia.

³⁹ Lidia Rosalía de Jijena Sánchez, *Poesía popular y tradicional americana*, *op. cit.*

⁴⁰ *Op. cit.*

⁴¹ Apunta G. de Granda, *op. cit.*, que la voz *palmeral* no fue ni es usada en el Paraguay.

Valgan de ejemplo aquellos que llevan por refrán: «Por la puente, Juana / que no por el agua», o ¿Quién se va a la mar?⁴²

En la Argentina, Moya trae otros casos de romancillos hexasílabos con estribillo, por ejemplo una versión de *Las tres cautivas* (I, 206-207): «A la verde, verde / de la verde oliva» (que en la española dice: «En el valle verde / de la verde oliva»).

En cuanto al estribillo: *Las ovejas balan / balan sin cesar*, se sabe que, estrictamente, las palabras que constituyen el estribillo no son semánticamente indiferentes al avance del poema. No hay estribillos que se mantengan idénticos en su reiteración: *Las ovejas balan, balan sin cesar* (vv. 13-14, 19-20, 25-26, 37-38).

Las palabras son las mismas, pero su carga semántica, sentimental, no. La reiteración va operando de manera acumulativa, agregando circunstancias nuevas y variantes, que hace que las mismas palabras no digan lo mismo. Se van sumando elementos a la intención. La enunciación se va tensionando y cargando de enigma, expectación y dramaticidad.

Muy ajustadamente, el estribillo de este romancillo de Nuño se constituye en un *leitmotiv* verbal de sentido conductor de la tensión. El balido de las ovejas es un motivo recurrente pero no estrictamente iterativo. Sí es claramente estructural. El balido se va asociando, en el auditor o lector del romancillo, a una razón ignorada, una causa misteriosa que va descartando la sed, el hambre, es decir, lo elemental del instinto, y van sugiriendo otras razones de este balido que se va acercando al lamento y a la advertencia de algo inminente, próximo y desconocido a la vez. Los animales intuyen una presencia no vista por los hombres, y la anuncian, la anticipan con su insistente balido de advertencia.

Cada balido ininterrumpido («sin cesar») es una nueva vuelta de tuerca a la tensión creciente que se instala en el poemita. El balido sitúa una *agorería* que al final se confirma, cuando la muerte de don Nuno y los suyos, con una leve variante del refrán: *Tristes las ovejas / balan sin cesar*. El adjetivo *tristes* «humaniza», da posibilidad de acompañamiento sentimental a las ovejas, al padecer la desgracia de los hombres con los que conviven.

Al balido se suma el ladrido de los perros que ya, definitivamente, acusan una presencia extraña, peligrosa. La versión de Ciro Bayo dice: «que laten los perros / (allá) en el palmeral» (v. 32). En cambio, la de la Encuesta, dice: «que ladran los perros / allá en el palmar». Esta segunda lectura pierde todo el valor metafórico del verbo *latir* para el ladrido de los perros, tan lorquiana *avant la lettre*.

En el romancillo tiene eje la figura de un conquistador menos conocido que otros, pero aguerrido y valiente, a quien el poeta Fermín Domínguez llamó *la flecha humana*. Ñuflo fue un gran caminador de la región del Paraguay y Bolivia, fundador de una ciudad capital: Santa Cruz de la Sierra. Doy la palabra a la evocación sintética y ponderativa que traza Groussac:

Así pereció oscuramente Nufrio de Chaves. El fundador de la primera Santa Cruz juntaba, como en su accidentada carrera lo demostró, las partes más esenciales del verdadero jefe: no solo capaz de reducir a la obediencia tribus salvajes, o, lo que era ya menos vulgar, de imponer su autoridad a turbas indisciplinadas, sino de bosquejar grupos urbanos con materiales de campamentos nómadas. Bien nacido, pero en familia que apareaba la cultura la cultura con la hidalguía (es sabido que era hermano del célebre confesor de Felipe II),

⁴² *Romancerillos tardíos*, ed. de José Montesinos, romances 12 y 21.

inteligente, resuelto, emprendedor, leal en sus afectos como en sus odios; de una intrepidez rayana en temeridad, si bien corregida por una apreciación sagaz y casi siempre certera de los hombres y las cosas, de los obstáculos peligrosos de una empresa; preservado del mestizaje indígena, a que sucumbieron Irala y otros (y en esto también se asemeja a Garay), por su unión con la noble Elena Mendoza y Manrique, cuya alianza significó un incremento de íntima energía y lustre social; se destaca la figura de Nufrio de Chaves con excepcional relieve y brillo único en la conquista platense (pp. 117-118).

He considerado un brevísimo texto por el que atraviesan cantidad de cuestiones referidas a la fortuna del romancero en América. Desde el punto de vista estricto no es un romance noticioso, sino de materia histórica, pues fue compuesto a la distancia de la muerte del protagonista, razón por la cual fusiona dos episodios de su vida separados entre sí por una década. El romancillo exhibe rasgos estéticos que lo habilitan para estar presente en una antología rigurosa del romance americano antiguo, y supera, con su gracia ligera y su planteo dramático, a muchos de los textos más conocidos y difundidos del romancero generado en estas tierras. Es justicia hacerle sitio en nuestra memoria literaria.

COSMÉTICA, MEDICINA Y MAGIA EN LA LOZANA ANDALUZA

Patrizia BOTTA
Università di Roma La Sapienza

En estas páginas, que dedico a Miguel Ángel Garrido Gallardo, amigo en la madurez y maestro en mis lecturas, me centraré brevemente en tres aspectos de *La Lozana Andaluza*, herederos del modelo *Celestina*:¹ los saberes de cosmética, de medicina y de magia, aprendidos y practicados por vía femenina. Los ejemplos que comentaré no son exhaustivos, sino antológicos e ilustradores de las tres facetas.

Como todos saben, *La Lozana Andaluza* es un texto español aparecido en Italia hacia 1528, ambientado en la Roma pontificia de las primeras décadas del siglo XVI, y que narra la vida de una prostituta, Lozana, que tras la juventud transcurrida en su tierra natal, Andalucía, y tras viajar por el Cercano Oriente, pasa a vivir a Italia y se radica en Roma.² La

¹ Me ocupé del parentesco entre *Celestina* y *Lozana* en mi trabajo de 2002b. Las ediciones más al uso de *La Lozana Andaluza* son las de Allaigre (1985), de Damiani-Allegra (1975) y de Joset-Gernert (2006). Trabajos de conjunto son los de Hernández Ortiz (1974), Allaigre (1980), Bubnova (1987), Damiani (1987), Imperiale (1997) y Monti (2007). Cf. además las bibliografías comentadas de Bruno Damiani (1969, 1977, 1990). Sobre el autor Francisco Delicado, cf. Ugolini (1974-1975) y sobre la Roma del siglo XVI, cf. Gnoli (1931, 1938 y 1939). Remito a mis trabajos para los problemas textuales del impreso original (1998), el paratexto (2005), la onomástica de la obra (2000, 2002a, 2004), la ambientación en Roma (2010) y el multilingüismo (2014). Sobre el riquísimo léxico de la obra, cf. los Glosarios de Tempesta (1996) y Carocci (1996), ambos publicados en la página *Glossari di Ispanistica*, que coordino (<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>).

² *La Lozana Andaluza* fue compuesta por un cura, Francisco Delicado, un andaluz originario de la provincia de Córdoba que fue, él también, a vivir en Roma, donde fue párroco de Santa Maria in Pusterula, una pequeña iglesia en la zona de Via dell'Orso, en pleno barrio español. El autor en Roma se enfermó de sífilis (verdadera plaga de aquellos años, conocida como *el mal francés*) y estuvo varios años internado en el Ospedale San Giacomo, cerca de Piazza del Popolo. Mientras estuvo internado, según nos cuenta, para distraerse de la enfermedad,

historia tratada es materia a medio camino entre celestinesca y picaresca: es la crónica de una prostituta andaluza (con habilidades mágicas, cosméticas y médicas de raigambre celestinesca) y de cómo vive de su oficio y va construyendo su propia identidad en una Roma totalmente libertina y maleante, poco antes del Saco de 1527 por parte de los lansquenets, que será visto como un castigo divino a una Roma más corrupta que Babilón. La historia se ubica en las primeras décadas del siglo XVI, desde 1513 hasta 1528.

La Lozana Andaluza, ya en la portada antigua, nace como declarada imitación de la obra de Rojas (y en abierta competición con ella: «y contiene munchas más cosas que *La Celestina*»). Su derivación celestinesca queda, además, patente en las afirmaciones del autor y a lo largo de toda la obra. Del modelo *Celestina*, *La Lozana Andaluza* tiene, ante todo, el contenido, o mejor, una parte de su contenido, una parte especial que viene de uno solo de sus personajes: Celestina, ramera en la juventud y alcahueta en la vejez, con todo su mundo de tráfigos y de terciarías. La joven Lozana es el equivalente de lo que fue, de joven, la vieja Celestina, de la que se declara émula intencional, y con la que quiere competir a cada paso, reivindicando que posee, mucho más que ella, saberes específicos, habilidades y destrezas prácticas.

Pero también cabe decir que, de las muchas facetas que ofrece Celestina, Lozana toma y ensancha una en especial, la prostitución, y la va configurando como rasgo dominante (y casi exclusivo), adhiriendo y abriendo camino al género incipiente de la celestinesca, el de las segundas Celestinas o *hijas de Celestina* continuadoras de su oficio y de su arte. Lozana es esto: una continuadora de Celestina, máxime en el campo de la prostitución, que actúa de ramera cuando es joven y de vieja se convierte en alcahueta, con todo su equipaje de saberes necesarios al oficio, que abarcan de todo un poco: cosmética, medicina, magia (si bien es menos diabólica que Celestina).

Lozana, con respecto a Celestina, posee saberes aprendidos en el Cercano Oriente y, según dice, mayores destrezas y habilidades en temas de amor, magia, cosméticos que sabe preparar, medicina, y hasta de arte suasoria y hablas astutas, con las que trata a todo interlocutor y logra sacar provecho, para mantenerse de sus propios medios (y mantener a otro que vive a sus espaldas, que es su criado Rampín). Tenemos pues, en sus páginas, las mismas enumeraciones de ingredientes vegetales o animales que veíamos en pasajes de *La Celestina*, y con los mismos usos y propiedades, y la misma manera de prepararlos y proporcionarlos a los clientes o pacientes.

Al igual que Celestina (o, como dice, mucho más que Celestina), también Lozana sabe de hierbas, de piedras, de mejunjes que preparar para atraer amores (o para la *philocaptio*). Es natural, pues, que abunden las semejanzas en todas las series descriptivas de sus habilidades femeniles, sobre todo las cosméticas, que amplía llegando a Roma y frecuentando a quienes:³

en 1524 se puso a escribir su obra, el *Retrato de la Lozana Andaluza* en el que dice contarnos una historia verdadera, extraída de la vida misma o *retratada* a partir de lo vivo de la ciudad: la historia de una ramera andaluza que se va a vivir a Roma y se instala en el barrio español de Pozzo Bianco (en la zona de Corso Vittorio y de Santa Maria in Vallicella), barrio que en aquella época estaba superpoblado por hispanos que llegaron a Italia con el papa Borja y por otros que se añadieron tras la expulsión de los judíos de 1492.

³ Las citas proceden de la edición de Damiani-Allegra (1975). En las referencias abrevio Mamotreto con Mam. e indico su número en cifras arábigas y no romanas. Marco con [...] los fragmentos que omito, con [] alguna aclaración sintáctica, y con (h) los casos de *h*- inicial ultracorrecta.

[NARRADOR]: tenían por ofiçio hazer solimán y blanduras y afeytes y çerillas, y quitar cejas y afeitar novias, y hazer mudas de açúcar candí y agua de açofeyfas, y *qualque buelta*, apretaduras. Y todo lo que pertenesçia a su arte tenían sin falta, y lo que no sabían se lo hazían enseñar de las judías que también bivían con esa plática [...] Y avéys de notar que [Lozana] passó a todas éstas en este ofiçio, y supo más que todas, y dióle mejor la manera, de tal modo que en nuestros tiempos podemos dezir que no ay quien (h)use el ofiçio mejor ni gane más que la señora Loçana (Mam. 5: pp. 94-95).

Lozana, en campo cosmético, se especializa en pelar las cejas, aprovechando sus previos conocimientos herbolarios:

TÍA: —Traeré aquel pelador o escoriador, y veréys que no dexa vello ninguno, que las jodías lo (h)usan mucho.

LOÇANA: —¿Y de qué se haze este pegote o pellejador?

TÍA: —¿De qué? De trementina y de pez greca, y de calçina virgen y çera.

LOÇANA: —Aquí do me lo posistes se me ha hinchado, y es cosa suzia. Mejor se haze con vidrio sutil y muy delgado, que lleva el vello y haze mejor cara. Y luego, un poco de olio de pepitas de calabaza, y agua de flor de havas a la veneciana que haze una cara muy linda (Mam. 14: pp. 147-148).

Lozana es cosmetóloga sobre todo en la vejez, hacia el final de la narración, cuando no tiene otra forma de ganancia que embellecer a diez cortesanas romanas que acuden a su casa y a sus habilidades, y ella incluso se enfada al ver cuán desaliñadas vienen a consultarla, una a una:

LOÇANA: —¡Por mi vida, que se os parece que estáys pellejadas de mano de otrie que de la Loçana! [...] ¡Mirá qué ceja ésta, no ay pelo con pelo! ¿Y quién gastó tal ceja como ésta? [...] en quinze días os an puesto del lodo! Y vos, señora, ¿qué paño es esse que tenéys? Essa aguafuerte y solimán, crudo fue. Y vuestra prima, ¿qué es aquello que todos los cabellos se le salen? ¡La judía anda por aquí! Vení acá vos. ¿Qué manos son éssas? [...] Tomá y tenelido hasta mañana, y veréys qué manos sacaréys el domingo (Mam. 48: pp. 330-332).

Entre los saberes de Lozana, si bien predominan los cosméticos, no faltan, como en Celestina, los conocimientos médicos, que ella misma nos alardea en un elenco de lo más solemne:

LOÇANA: —Sé quitar ahitos, sé para lombrizes, sé encantar la terçiana, sé remedio para la quartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bovos y no bovos, sé hazer que no duelan los riñones y sanar las rrenes, y sé medicar la natura de la muger y la del hombre, sé sanar la sordera y sé ensolver sueños, sé conoçer en la frente la phissionomía, y la chiromançia en la mano, y prenosticar (Mam. 42: p. 306).

Es además partera, como Celestina (Mam. 24: p. 210), y actúa de médico en varias ocasiones; y, al igual que Celestina —como abacamos de leer—, sabe curar el mal de la madre, una enfermedad ginecológica, con los remedios adecuados:

LOÇANA: —Señora, sahumaos [...] con lana de cabrón [...] y ponelle un çerote sobre el ombligo de gálbano y amoníaco, y ençienço, y semiente de ruda en una poca de grana, y esto

le haze venir a su lugar, y echar por abaxo y por la boca toda la ventosidad [...]. Y con este çerote sana, y no nuez moscada y vino, que es peor, y lo mejor es una cabeça de ajos asada y comida (Mam. 23: p. 202).

Sabe, además, tratar la enfermedad de amor (el enamoramiento patológico), que cura con el propio acto sexual (como en los Mams. 49 y 50). Y no le falta un ayudante, ya que tiene a Rampín de aprendiz de médico (y quizás de brujo):

LOÇANA: —[...] ¿Y por qué no se lo vistes vos si era peligrosso?

RAMPÍN: —¡Y qué sé yo! No me entiendo.

LOÇANA: —¡Mirá qué gana que tenéys de saber y aprender! ¿Cómo no miraríades como hago yo?, que estas cosas quieren graçia, y la melezina ha de estar en la lengua, y aunque no sepáys nada, avéys de fingir que sabéys y conoçéys para que ganéys algo, como hago yo, que en dezir que Avicena fue de mi tierra, dan crédito a mis melezina (Mam. 26: pp. 221-222).

Incluso, en la obra, Lozana es presentada como mucho más experta y fiable que los propios médicos profesionales (que son burlados por incompetentes), como ocurre cuando, en el Mam. 59, dos médicos letrados (llamados *Físicos* o *Cirúrgicos*) acuden a su casa para aprender algún secreto, o algunos de sus remedios, opuestos a los que adoptan ellos pero al parecer mucho más eficaces, ya que ellos protestan porque Lozana les roba los pacientes. Y Lozana les responde, de par a par, tildándoles de veterinarios y de asnos. Con ello se alude a la contienda, muy marcada en la época, entre una medicina académica, oficial, ineficaz, y una medicina paralela, iletrada, inculta y mezclada con los saberes femeninos de una hechicera que, al fin y al cabo, logra curar con éxito, tanto que monopoliza el mercado de pacientes y logra ganancias que los médicos ni se imaginan. En *La Lozana*, incluso se llega a hacer un juego lingüístico con los médicos que nada entienden, a partir de las palabras *sano* y *asno* (que tienen las mismas letras). Un médico que al paciente tendría que darle *sanidad*, acaba proporcionándole, por incompetente, tan solo *asinidad*, o sea burradas, lejos de curarlo. Y el enfermo, por ende, confía mucho más en los saberes femeninos de Lozana.

Otro aspecto de la medicina en *La Lozana Andaluza* atañe a uno de sus temas principales (que por demasiado amplio no desarrollo aquí y menciono apenas), el tema de la sífilis, enfermedad que contagia a todos sus personajes e incluso al propio autor, Francisco Delicado, que escribe la obra precisamente desde la camilla de un hospital, donde está internado para curarse. Son numerosísimas las referencias a esta enfermedad, llamada con gran variedad de nombres (*greñimón*, *botón greñimón*, *grimana*, *carreta*, *Santiago de las Carretas*, *mal*, *mal incurable*, *mal de Nápoles*, *mal francés*, *mal francorum*, *injuína*), a todos sus síntomas de caída de cabellos, de piel carcomida o manchada (*buba*, *carbón*, *estrella*, *estrellita*), de nariz roma (*sinsonaderas*), y a los remedios que por entonces se conocían y se aplicaban (*sublimato*, *leño*, *leño de las Indias Occidentales*). Tantas, que algunos críticos⁴ han visto la obra como una gran metáfora de una de las enfermedades más difundidas en el siglo XVI. Uno de los remedios contra la sífilis, de reciente aplicación en la época en la que se escribe *La Lozana*, y que es citado a menudo entre sus páginas, es el guayaco, una madera recién llegada de las Indias Occidentales y que se conoció como el palosanto

⁴ García Verdugo (1994).

de Indias (el propio Delicado escribió *De consolatione infirmorum* y *El modo de adoperare il legno de India Occidentale*, redactado hacia 1525 en Roma y publicado en Venecia en 1529).⁵

Pasando a la magia, Lozana también conoce la hechicería, y hasta la brujería, como de ella nos cuentan algunos personajes, por ejemplo Rampín:

RAMPÍN: —Quando ella oyó esto, me llamó y dixo: «Dame acá aquel espejo de alinde» [...] y le echó el plomo por debaxo en tierra, [...] y mirando en el plomo, le dixo que no tenía otro mal [...]. [Mandó traer] una gallina negra y un gallo que sea de un año, y siete huevos que sean todos nascidos aquel día, [...] y una cosa suya [...]. Y metió ella la clara de un huevo en un orinal, y allí le demostró cómo él estava abraçado con otra, que tenía una vestidura azul. Y hezimosle matar la gallina y lingar el gallo con su estringa, y assí le dimos a entender que la otra presto moriría, y que él quedava ligado con ella y no con la otra, y que presto vernía (Mam. 17: pp. 167-169).

O bien, como nos cuenta Divicia: «—Y vos [...] dezís las palabras en algaravía, y el plomo con el çerco en tierra, y el orinal y la clara del huevo, y days el coraçón de la gallina con agujas, y otras cosas semejantes» (Mam. 54: p. 360). O como la propia Lozana admite: «—Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar quando alguno está aojado, que una vieja me vezó que era saludadera y buena como yo» (Mam. 42: p. 306).

Frente a estas brujerías de Lozana —que sin embargo no llegan a evocar el diablo— se yergue el autor y la clave moralizante que quiere darle a esa figura femenina tan heterodoxa. En efecto, en un curioso diálogo, Francisco Delicado (bajo las semblanzas del autor-personaje que habla con Lozana), actúa de cura (como de hecho es) y a Lozana le opone su sermón, y hasta su exorcismo frente a los hábitos brujeriles que ella tiene. Le va objetando según el esquema «A esto que me dices... te digo», o «te respondo», dándole a cada cosa su explicación racional:

AUTOR: —Señora Loçana, a todo quiero callar, mas a esto de los sueños, ni mirar en abusiones, no lo quiero comportar. Y pues soys muger de yngenio, notá que el ombre quando duerme sin cuydado, y bien cubierto y harto el estómago, nunca sueña, y al contrario. Assimismo quando duerme el hombre sobre el lado del coraçón, sueña cosas de gran tormento, y quando despierta y se halla que no cayó de tanto alto como soñava, está muy contento [...]. También dezís que ay aojados: esto quiero que os quitéys de la fantasía, porque no ay ojo malo [...]. Y notá: avéys de saber que todas vosotras, por la mayor parte, soys más prestas al mal y a la embidia que no al bien, y si la malicia no reinase más en unas que en otras, no conoçeríamos nosotros el rremedio que es signarnos con el signo de la Cruz contra la malicia y dañada intencjón de aquéllas, digo, que lícitamente se podrían dezir miembros del diablo. A lo que de los agüeros y de las suertes dezís, digo que si tal vos miráys, que hazéys mal, vos y quien tal cree, y para esto notá que muchos de los agüeros en que miran por la mayor parte son alimañas o aves que buelan. A esto digo que es suziedad creer que una criatura criada tenga poder de hazer lo que puede hazer su Criador [...]. Y por esso, tú debes creer en el tu Criador, que es Omnipotente y da la *potentia* y la virtud, y no a su criatura. Así que, señora, la Cruz sana con el rromero, no el rromero sin la Cruz, que ninguna criatura os puede empeçer tanto quanto la Cruz os puede defender y ayudar (Mam. 42: p. 307).

⁵ Cf. la edición en Orioli (1970: 286-305 y 322-323).

Como se ve, un sermón cabal, que todo lo explica por sentido común y por raciocinio, e invita al amor de Dios y a la recta vía. Y al mismo tiempo, un exorcismo de parte del religioso, del cura de carne y hueso (como lo era Francisco Delicado) que con la «señal de la cruz», muchas veces reiterada (y no sabemos si también con aspersión de agua bendita), anula el poder y los efectos de la magia, iletrada y popular.

Con esta condena del autor concluyo, apuntando una última semejanza entre las dos obras, *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, que atañe precisamente a la postura del autor frente a un tema escabroso como la magia, que los dos pintan en sus obras con tanta vitalidad. Ambos escritores, Rojas y Delicado, el uno jurista y el otro clérigo, toman distancia del asunto y presentan la escritura como un pasatiempo (de unas vacaciones, Rojas; y de una estancia en el hospital, Delicado). Ambos, además, terminan con una oración final, invocando el amor de Dios, los temas serios (en el «Concluye el Autor» de *La Celestina* y en la «Escusa» final de *La Lozana*). Ambos, por tanto, usan los paratextos para apuntar la intención moralizante que tenían al proporcionar al público temas tan candentes como esos. Los dos presentan un caso ejemplar de maldad y perversión, y los dos lo condenan, sea con la punición del personaje (por muerte o enfermedad) sea con los avisos moralizantes que colocan estratégicamente en los liminares. El intento moralizador, en ambas obras, entra de lleno en la fase de su reescritura y en los reajustes y correcciones de su segunda y nueva redacción: segunda redacción que toma distancia de la materia herética.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALLAIGRE, Claude (1980). *Sémantique et littérature: le Retrato de la Lozana andaluza de Francisco Delicado*. Grenoble: Ministère des Universités.
- ALLAIGRE, Claude (1985). *La Lozana andaluza, de Francisco Delicado*. Madrid: Cátedra.
- BOTTA, Patrizia (1998). «Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana andaluza* (I)», *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, I. Alcalá: Universidad, pp. 283-298.
- BOTTA, Patrizia (2000). «Onomástica lozanesca (Antropónimos, 1)», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I. Madrid: Castalia, pp. 289-300.
- BOTTA, Patrizia (2002a). «Onomástica lozanesca (Antropónimos, 2)», *Morada de las palabras: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, I. Río Piedras: Univ. Puerto Rico, pp. 264-277.
- BOTTA, Patrizia (2002b). «*La Celestina* vibra en *La Lozana*», *Cultura Neolatina*, LXII, pp. 275-304.
- BOTTA, Patrizia (2004). «Onomástica lozanesca (Topónimos, 3)», *Caminería Hispánica*, II. Madrid: Cedex, pp. 887-904.
- BOTTA, Patrizia (2005). «Quando l'autore edita sé stesso: paratesto e rubriche de *La Lozana andaluza*», *Paratesto*, 1, pp. 23-40.
- BOTTA, Patrizia (2010). «Itinerarios romanos en *La Lozana andaluza*», *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*. Madrid: CSIC, pp. 715-723.
- BOTTA, Patrizia (2014). «*La Lozana andaluza* como una Torre de Babel», *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Omaggio a José Luis Gotor*. Firenze: Alinea, pp. 35-44.
- BUBNOVA, Tatiana (1987). *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*. México: Universidad Autónoma.
- CAROCCI, Marzia (1996). *Glossario della Lozana andaluza*, 2.^a parte. Tesis doctoral de la Universidad de Roma La Sapienza, en Patrizia Botta (coord.), *Glossari di Ispanistica*, en línea: <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>.
- DAMIANI, Bruno (1969). «*La Lozana andaluza: bibliografía crítica*», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIX, pp. 117-139.

- DAMIANI, Bruno (1977). «*La Lozana andaluza: ensayo bibliográfico II*», *Iberorromania*, 6, pp. 47-85.
- DAMIANI, Bruno (1987). *Sentido y forma de La Lozana andaluza*. Madrid: Porrúa.
- DAMIANI, Bruno (1990). «*La Lozana andaluza: ensayo bibliográfico III*», *La Torre* (nueva época), XIV, pp. 151-169.
- DELICADO, Francisco (1975). *La Lozana andaluza*, ed. de Bruno Damiani y Giovanni Allegra. Madrid: Porrúa.
- DELICADO, Francisco (2006). *La Lozana andaluza*, ed. de Jacques Joset y Folke Jacques. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA VERGUDO, María Luisa (1994). *La Lozana andaluza y la literatura del siglo XVI: la sífilis como enfermedad y metáfora*. Madrid: Pliegos.
- GNOLI, Domenico (1931). «*La Lozana andaluza e le cortigiane nella Roma di Leone X*», *Nuova Antologia*, 66, pp. 165-196.
- GNOLI, Domenico (1938). *La Roma di Leon X*. Milano: Hoepli.
- GNOLI, Domenico (1939). *Topografía e toponomastica di Roma medievale e moderna*. Roma: Staderini.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, José (1974). *La génesis artística de La Lozana andaluza*. Madrid: Aguilera.
- IMPERIALE, Louis (1997). *La Roma clandestina de Francisco Delicado*. Nueva York: Peter Lang.
- MONTI, Silvia (2007). *La Lozana di Delicado e le altre*. Verona: Fiorini.
- ORIOLE, Luisa (1970). *La Lozana andaluza, de Francisco Delicado* (trad. it.). Milano: Adelphi.
- TEMPESTA, Daniela (1996). *Glossario della Lozana andaluza*, 1.^a parte. Tesis doctoral de la Universidad de Roma La Sapienza, en Patricia Botta (coord.), *Glossari di Ispanistica*, en línea: <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>.
- UGOLINI, Francesco (1974-1975). «*Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta*», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia*, XII, pp. 445-617.

EL CONTEXTO DE LA MÉTRICA DE FRANCISCO ÁLVAREZ DE VELASCO Y ZORRILLA (1647-1703)

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

La obra poética de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1703) se publica reunida en un volumen titulado: *Rhythmica sacra, moral y laudatoria / por Don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla...; compuesta de varias poesías y metros... dedicada... al excelentísimo Señor Don Joseph Fernández de Velasco y Tobar... Adviértese que aunque van algunas poesías... sin coordinación de números... es por averse impresso... por distintos impressores, en diferentes lugares y tiempos*, 1703 (BN: R/2612).¹ Por las características de su versificación y la teoría métrica subyacentes, representa de forma típica el saber métrico de un poeta normal de su época, el Barroco tardío. El saber métrico de nuestro autor se apoya en los tratados de Rengifo (1592; reeditado en 1606, 1628, 1644) y Caramuel (1665 y 1668). Al mismo tiempo de la publicación de la obra de Francisco Álvarez de Velasco (1703) aparece la edición de Rengifo, en el siglo XVIII, ampliada por Joseph Vicens (1703, reeditada hasta 1759).² Es muy interesante la actualización terminológica llevada a cabo por Vicens, teniendo en cuenta la producción poética contemporánea, típicamente barroca. Destaca la presencia de dos obras: *Lyra poética*, de Vicente Sánchez (Zaragoza, Manuel

¹ Hay edición moderna, y por ella citamos: Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1989). *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, edición y estudios de Ernesto Porrás Collantes, presentación de Rafael Torres Quintero y estudio preliminar y notas de Jaime Tello. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

² Véase Juan Díaz Rengifo (sin año [1759]). *Arte poética española*, aumentada en esta última impresión. Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí. La primera edición, ampliada por J. Vicens, se publica en Barcelona, Ioseph Teixidó, 1703 (BN: 3/40400).

Román, 1688), y *Nenias reales*, que la barcelonesa Academia de los Desconfiados dedica en 1701 al rey Carlos II después de su muerte.³

Las siguientes notas se basan en este conjunto de obras.⁴

1. TRATADOS DE MÉTRICA

El verso de diez sílabas, el llamado *eneámetro* por nuestro autor siguiendo a Caramuel —pues el último acento va en la novena sílaba—,⁵ faltaba en la lista de Rengifo y es introducido por Vicens (p. 15)⁶ en el catálogo de los versos.

El uso artificioso de los esdrújulos, evidente en F. Álvarez de Velasco, se ve apoyado por la observación de Vicens (p. 21) sobre la extensión del uso del esdrújulo a todas las clases de versos, más allá del endecasílabo y del heptasílabo: «Están ya oy en día tan introducidos los Esdrújulos vocablos en el fin del verso, y algunos al principio, que de quantos géneros de metros, diximos hay en el *cap.* 8. se hallan exemplos con Esdrújulos».

Como es sabido, el término de *redondilla*, en Rengifo (pp. 23-25), designa en primer lugar a la combinación de cinco octosílabos consonantes, pero también puede tener otro número de versos, como *redondilla de cuatro versos*, *redondilla de ocho versos*. Nuestro poeta limita el nombre de *redondilla* a la estrofa de cuatro versos endecasílabos y usa también el de *quarteta*. Por limitar el término de *redondilla* a estrofa de cuatro versos, Álvarez de Velasco está más cerca de la terminología de Vicens (p. 32), quien añade al de *redondilla* de cuatro versos los nombres de *quartilla* o *quarteta* (8 *abab, abba*). La *redondilla* de cinco versos —la *redondilla* por antonomasia para Rengifo— es llamada *quintilla* por nuestro autor, igual que hace Vicens (p. 32), quien además añade un capítulo sobre *redondillas de seis versos* (p. 33) que «podrían llamar sextillas». F. Álvarez de Velasco usa tam-

³ Véase *Nenias reales y lágrimas obsequiosas que a la inmortal memoria del gran Carlos Segundo rey de las Españas, y emperador de la América, en crédito de su más imponderable dolor, y desempeño de su mayor fineza, dedica y consagra la Academia de los Desconfiados de Barcelona*. Las saca, en su nombre, a la luz pública don Joseph Amat de Planella y Despalau. Barcelona, por Rafael Figueró Impresor, año 1701. Hay referencias a otras obras y autores en las adiciones de Vicens, como son *Maravillas del Parnaso*, recopilación de Jorge Pinto de Morales, Lisboa, 1637; o Ledesma, Góngora, sor Juana Inés de la Cruz. Hay edición moderna de Vicente Sánchez (2003). *Lira poética*. Edición Jesús Duce García, 2 vols. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

⁴ Entiéndanse estas observaciones como prolongación de nuestro trabajo descriptivo de la versificación del autor colombiano, que aparecerá en 1917 en *Bulletin Hispanique*.

⁵ Dice Caramuel: «El verso es una porción de discurso sujeta a un número determinado de sílabas. Otros las cuentan de otro modo; yo, por mi parte, cuento desde la primera hasta la última sílaba acentuada, incluyendo esta. Por consiguiente, si preguntas cuántas sílabas tienen los versos siguientes:

Nunca me podrá offendér,
El que defendió mi vida
Contra traydores fortísimos

diré que son todos heptasílabos, ya que lo que se añada después de la última sílaba acentuada, sea cual sea su entidad gramatical, es indiferente desde el punto de vista rítmico, al no aumentar el número de sílabas». Véase Juan Caramuel (2007). *Rítmica*, tomo II, edición y estudio preliminar de Isabel Paraíso, traducción de Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y Carmen Lozano. Valladolid: Universidad, p. 66 (y 108 para el término *eneámetro*). La edición latina de esta obra, *Primus Calamus. II. Rhythmica*, es de 1665.

⁶ Cuando hablamos de Rengifo nos referimos a la segunda edición: Juan Díaz Rengifo (1606). *Arte poética española*. Madrid: Juan de la Cuesta; y citamos por la edición facsímil, *Arte poética española* (1977). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia (Colección Primeras Ediciones). Con el nombre de Vicens nos referimos a la obra de Rengifo del siglo XVIII, por el número de página de la edición citada, sin año, pero de 1759.

bién, en una ocasión, el término de *sextilla*. En todos estos nombres se aprecia un acercamiento a la moderna terminología métrica.⁷

El uso de *dísticos* para nombrar los pareados está de acuerdo con Caramuel (p. 165). Vicens (p. 37) añade un capítulo sobre la décima, combinación no descrita en Rengifo y sí usada por nuestro autor; y otro sobre las glosas en décimas (p. 75).

También añade Vicens (p. 106) un capítulo sobre el *soneto acróstico*, con ejemplo de Francisco de Juñent, publicado en las *Nenias Reales* formando el acróstico CARLOS REY JUSTO. Rengifo (p. 92) se refiere a la posibilidad de usar versos esdrújulos en todo género de poesía italiana, como octavas, sonetos, etc. Nuestro autor lo hace en el soneto en esdrújulos. Su soneto paronomástico emplea el mismo artificio que el que Vicente Sánchez (p. 19)⁸ llama *soneto con consonantes forzados*, con rimas *ique, uque* (cuartetos), *aque, eque, oque* (tercetos).

Sobre el *romance endecasílabo*, cuyo comienzo Navarro Tomás data en la segunda mitad del siglo xvii, Vicens (p. 63) añade un capítulo para describir tanto aquellas formas que incluyen algún endecasílabo en cada una de las cuartetas, como aquellas en las que todos los versos son endecasílabos, *romance heroyco*. En el capítulo anterior, también añadido, Vicens (p. 62) trata de los *romances con esdrújulos*, variedad también identificada y usada por nuestro autor.⁹

En el grupo de las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, nuestro autor describe las forma arromanzada de coplas de cuatro versos heptasílabos con el cuarto endecasílabo, como *endechas* o como *endechas endecasílabas*. Vicens, por su parte, reserva el nombre de *endecha* para la composición en romance heptasílabo; y el de *endecha hendecasílabo* para cuando hay un endecasílabo, que normalmente es el cuarto de cada copla o redondilla (pp. 66, 68).¹⁰

Llama la atención que Vicens no añadiera un capítulo sobre la silva, forma cultivada desde principios del siglo xvii; definida por Caramuel (pp. 312-314) en su comparación con el madrigal y la canción, y ejemplificada con una de Góngora; e identificada con su nombre de *silva* en las ediciones de poesías en ese siglo; nuestro autor también lo hace.¹¹

Para Rengifo (p. 88), el *madrigal* se compone de estancias de tres versos, con remate o sin él; es decir, se relaciona con la canción y con el terceto, y el ejemplo más largo de los

⁷ El *Diccionario de Autoridades* académico define los siguientes términos de estrofas de cuatro, cinco y seis versos: *redondilla*, ‘cuatro octosílabos consonantes *abba, abab*’; *quarteta*, ‘cuatro octosílabos asonantes segundo y cuarto’; *quartete*, también llamado *quarteto*, ‘cuatro primeros versos del soneto’; *quintilla*, ‘cinco versos —no dice su número de sílabas— con dos rimas consonantes’; *sextilla*, ‘seis versos —no especifica número de sílabas— consonantes alternados o seguidos a manera de quintilla’.

⁸ Citamos por la página de su *Lyra poética*, Zaragoza, 1688, citada.

⁹ El *Diccionario de Autoridades* distingue: *romance llano* o *romance absolutamente*, el de versos de ocho sílabas; *romance heroico, real* o *endecasílabo*, el de versos de once sílabas.

¹⁰ El *Diccionario de Autoridades* describe la *endecha* como género de metro compuesto de coplas de cuatro versos asonantes de seis o siete sílabas; si el último verso es endecasílabo se llaman *endechas reales* o *endecasílabas*.

¹¹ La definición de *sylva*, en el *Diccionario de Autoridades*, tiene una acepción referida a *composición métrica*, pero en la descripción no se nota ninguna característica precisa referida al verso más allá de decir que sus versos «son voluntarios», como salidos de un golpe, de un impulso de furor poético, sin mucha meditación ni cuidado. Hay que esperar, en los modernos tratados de métrica, a la segunda edición de la *Poética* de Luzán, en 1789, para una descripción de las características métricas de la silva referidas a la *Gatomaquia* (1634) de Lope de Vega. Véase José Domínguez Caparrós (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos xviii y xix*. Madrid: CSIC, p. 491.

que pone tiene once endecasílabos.¹² Caramuel caracteriza el madrigal como una silva de un máximo de veinte versos, es decir, no tiene división en estrofas, frente a la canción. Nuestro autor llama madrigal a composiciones que se ajustan a la descripción de Caramuel, pero con un número mayor de versos.

Los términos de *canción*, *canción real* y *lira*, en nuestro autor, parecen referirse a la estancia, estrofa de la canción a la italiana, independientemente de que la composición lleve remate o no. No tienen el sentido general de *canción*. Precisamente el poema titulado *Lyras* (p. 280) es el que se ajusta más a un esquema canónico de canción a la italiana, con cuatro estancias de dieciséis versos y remate. Rengifo (p. 90) solo se refiere a la lira garcilasiana clásica de cinco versos, y Caramuel (p. 345) describe tipos de liras de seis, siete y ocho versos.¹³ Vicens (p. 130), al final de su descripción de la canción, hace un uso muy de pasada del término *canciones reales* para designar las canciones a la italiana.

El *ovillejo*, entendido como pareado de siete y once sílabas, es mencionado por Vicens (p. 86), quien recuerda que sor Juana Inés utiliza este término.¹⁴ El empleo de *ovillejos* por nuestro autor se ajusta a esta descripción.

Los villancicos escritos por Francisco Álvarez de Velasco se ajustan menos al modelo tradicional descrito por Rengifo (pp. 30 y ss.) —cabeza y pies (mudanzas, vuelta y repetición)— que al del que Vicens (pp. 52 y ss.) describe detenidamente como «otro nuevo estilo de villancicos», y habla de «la agudísima variedad de Villancicos, que en estos tiempos inventan los Poetas» (p. 52). Modelos de este nuevo tipo de villancico se encuentran en la *Lyra poética* de Vicente Sánchez; de ellos hace una relación y, como forma general de su estructura, dice Vicens (p. 53) «que constan los Villancicos, algunos de Introducción, Estrivillo, y Coplas; otros de solo Estrivillo, y Coplas; otros de Introducción, Estrivillo, y Recitativo; otros de Estrivillo, y Recitativo; otros de Recitativo solo; y otros de Coplas solas». El capítulo dedicado al estribillo, así como el consagrado a las coplas, nos dan cuenta de la gran variedad de estas partes del nuevo villancico, que casi siempre ilustra con referencias a los modelos de Vicente Sánchez. Esta variedad de formas del villancico explica que Vicens se acuerde de esta nueva forma al tratar de las ensaladas, y añade a lo que dice Rengifo (p. 93) sobre la mezcla de metros y tonadas, «como algunos Villancicos de famosos Poetas, en particular de la Lyra Poética, y el que se sigue de nuestro Autor» (p. 138-139), pues el ejemplo de Rengifo es un villancico. La práctica de Francisco Álvarez de Velasco se aproxima a estos modelos, que son también los de sor Juana Inés, y no falta la asociación explícita de villancico y ensalada en el subtítulo de un poema suyo (pp. 356-359).¹⁵

¹² El *Diccionario de Autoridades* sigue a Rengifo en la definición de *madrigal*, y remite al cap. 62 de su *Arte Poética*.

¹³ El *Diccionario de Autoridades* define la *lyra* como composición métrica de seis versos desiguales (consonantes alternados los cuatro primeros y pareados los dos últimos) o cinco versos desiguales (consonantes segundo, cuarto y quinto). *Canción*, como composición poética, se refiere a la canción italiana que se divide en estancias iguales, salvo la última, en la que el poeta se dirige a la misma canción.

¹⁴ En la Musa IX de Quevedo se leen una serie de composiciones que llevan el título de *ovillejo*, combinación de heptasílabos y endecasílabos pareados en número de 12 o 18 versos; otro de 10 versos con la disposición de la rima ABABCDdCEE; y otro de 6 endecasílabos pareados. Véase Quevedo. *Obras*, III, cit. pp. 500-501. La forma inventada por Cervantes que hoy llamamos *ovillejo* se consideraba antes del siglo XIX como una especie de *eco*. Véase José Domínguez Caparrós (2002). *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 147-151.

¹⁵ Es escasa la información que proporciona el *Diccionario de Autoridades* sobre la estructura del *villancico*: «Composición de Poesía con su estrivillo para la Música de las festividades en las Iglesias». Pero cuando define

2. TÍTULOS DE COMPOSICIONES

Sin entrar en una detallada comparación de los títulos métricos asignados a los poemas en las ediciones de poesías de la época, una rápida ojeada sobre algunos términos característicos nos proporciona datos interesantes para conocer el cuadro conceptual en el que se mueve nuestro poeta. No es, por supuesto, un cuadro rígido de definiciones; hay coincidencias y pequeñas diferencias.¹⁶ No encontramos, por ejemplo, el término de *liras* aplicado a estrofas tan largas como las de dieciséis versos a las que lo aplica nuestro poeta.

Endechas es término que en sor Juana significa romance heptasílabo o hexasílabo; y se utiliza la calificación de *endechas irregulares* (*Segundo volumen*, p. 348) para un romance heptasílabo que añade, después de cada cuatro versos, un decasílabo (5 + 5) que asuena en *ae* con el resto. El mismo término de *endechas endecasílabas*, empleado por nuestro poeta para el romance heptasílabo con endecasílabo en el cuarto verso de cada cuarteta —forma calificada en otra ocasión como *endechas nada más*—, es utilizado en la *Lyra poética* (pp. 181, 185), en un poema dedicado por el bachiller don Ioseph de Villena a sor Juana (*Fama póstuma*, p. 181) y en las *Nenias Reales* (p. 96), obra en la que se llama *endechas reales* a un romance heptasílabo, sin ningún endecasílabo (p. 90). Esta misma combinación arromanzada de heptasílabos con el cuarto endecasílabo es llamada *endecasílabo romance* en sor Juana (*Inundación*, p. 192).

Romance endecasílabo, en nuestro autor, como sabemos, se refiere al romance con todos los versos endecasílabos, es decir, el llamado *romance heroico* en una composición dedicada por el licenciado don Lorenzo González de la Sancha a sor Juana (*Fama póstuma*, pp. 188-191), y en otra del conde de Çavella en las *Nenias Reales* (p. 39; Vicens, p. 64). Entre las composiciones dedicadas a sor Juana, al principio del *Segundo volumen* (pp. 70-78), hay dos calificadas con el término de *romance hendecasílabo*, con todos los versos de once sílabas, obras de don Antonio Dongo Barnuevo y de don Juan Baptista Sandi de Uribe. Junto a la denominación de *romance endecasílabo*, se encuentra también la de *romance de arte mayor* para el romance con todos los versos de once sílabas, en composiciones dedicadas a sor Juana en *Fama y obras póstumas* (pp. 36, 39, 67). En las *Nenias Reales* (pp. 32, 34) se llama también *romance endecasílabo* al que tiene todos sus versos de once sílabas. El *romance con esdrújulos* de Vicente Sánchez (p. 166), a diferencia del *romance endecasílabo de esdrújulos* de nuestro autor (p. 543), solo tiene esdrújulos los versos impares, sin rima. Este mismo autor (*Lyra poética*, p. 155) titula *asdrújulos [sic]* un romance heptasílabo con los impares esdrújulos, citado por Vicens (p. 67) como ejemplo de *endechas con esdrújulos*.

Ovillejos es un término que nuestro autor usa en el mismo sentido que sor Juana (*Inundación*, p. 73). En las *Nenias Reales* (p. 29) se llama *ovillejo* a una composición de este tipo, obra de Antonio de Paguera y Aymerich, que además es citada por Vicens (p. 86).

la palabra *ensalada* encontramos confirmada la asociación de la composición poética así llamada con el villancico: «[...] llamaron Ensaladas un género de canciones, que tienen diversos metros: como son las letras de los villancicos, que se suelen cantar por Navidad, y en otros días solemnes y festivos».

¹⁶ Nuestra atención se va a centrar, fundamentalmente, en ediciones de la poesía de sor Juana Inés (*Inundación Castálida*, Madrid, 1689; *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, 1692; y *Fama y obras póstumas*, Madrid, 1700), en la *Lyra poética*, de Vicente Sánchez (Zaragoza, 1688), y en las *Nenias Reales* de la Academia de los Desconfiados (Barcelona, 1701). Todas estas obras son accesibles en línea: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes o Google.

En el grupo de poemas dedicados a sor Juana, al principio de *Fama y obras póstumas* (p. 32), hay unos madrigales de don Juan de Bolea Alvarado que consisten en seis estancias de diez versos (ABABCDDCeE). Parece que el nombre de *madrigal* se refiere a cada una de las estrofas.

El término de *canción real*, que nuestro autor emplea para referirse a la estancia de la canción a la italiana, aparece en las *Nenias Reales* (pp. 17-20) para designar una canción a la italiana, es decir, el conjunto de siete estancias (ABCABCcDeeDFF) y un remate con la forma ABCABCDD. Vicente Sánchez llama *canción real* a la serie de endecasílabos y heptasílabos, sin división estrófica, casi todos pareados (*Lyra poética*, pp. 78-80, 88-90). Se trata de la forma llamada *ovillejos* por sor Juana y por nuestro autor.

Villancicos y letras, con la estructura de un estribillo y unas coplas, que pueden presentar no escasas variantes, incluyendo la irregularidad silábica de los versos sobre todo en la parte del estribillo inicial, aparecen en numerosos ejemplos de sor Juana Inés y de Vicente Sánchez (este especialmente tenido en cuenta por Vicens en los capítulos que añade sobre el nuevo villancico, como hemos visto). Lo mismo puede decirse de los ejemplos de *glosa*, en la que se usa mucho la décima. Desborda el propósito de este trabajo una minuciosa comparación de esquemas métricos de todos estos ejemplos, que enlazan además con muestras anteriores de la poesía del siglo XVII.

3. CONCLUSIÓN

Un balance general de las características métricas de la poesía de Francisco Álvarez de Velasco destacaría su interés por el artificio, propio de la época: mezcla de lenguas, laberintos, integración de versos de otros autores (Quevedo o Virgilio) en sus composiciones, acrósticos, soneto con rimas agudas de nombres bíblicos, etc. Otros rasgos de su barroquismo son el gusto por los versos esdrújulos y agudos, la polimetría manifestada en curiosas combinaciones dentro de un mismo poema (silva y soneto, oda pindárica y silva, silva y octavas reales...) o la desmesurada extensión de una canción en estancias hasta casi los mil cuatrocientos versos. Junto a los versos canónicos (octosílabo, heptasílabo y endecasílabo), la irregularidad métrica tiene una notable manifestación en los villancicos. Distintas formas del romance (octosílabo, heptasílabo, endecasílabo), el soneto, la octava real, la estancia y la silva conforman el grueso de las formas de sus composiciones, pero no renuncia a rasgos de originalidad, como la estrofa usada en los *Misterios Gloriosos* del Rosario (6aabb11CC), o el romance en versos decasílabos, con esdrújulos no solo al principio (como sor Juana), sino también al final, innovación de la que se sentía tan orgulloso.

LA LINGÜÍSTICA MISIONERA EN MICHOACÁN: RELACIONES TEXTUALES ENTRE LOS PRÓLOGOS DE ALONSO DE MOLINA Y MATURINO GILBERTI

Miguel Ángel ESPARZA TORRES
Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

Los prólogos de las obras lingüísticas son textos en los que las ideas y las intenciones de los lingüistas se manifiestan de una manera muy especial y, en no pocas ocasiones, han ejercido una influencia considerable en el curso de los acontecimientos.

El aprovechamiento de los prólogos en la investigación historiográfica, en España, adquirió carta de naturaleza a partir del trabajo de Roldán (1976), titulado «Motivaciones para el estudio del español en las gramáticas del siglo XVI». Antonio Roldán Pérez (*Revista de Filología Española*, vol. 58, n.º 1/4, 1976), donde se detiene en explicar su modo de ver las cosas:

Es mi intención, en las páginas que siguen, mostrar las justificaciones que aparecen en las gramáticas, tendentes a suscitar en los lectores extranjeros la necesidad de conocer la lengua española; pero también la acción política hispana, en esa época, incide en las vicisitudes por las que muchas veces pasa el español dentro de los manuales europeos de la época. Sin pretensiones de exhaustividad presentaré primero algunos casos de correlación política —aparición/desaparición del español—, para luego detenerme en las motivaciones que se esgrimen para el conocimiento de nuestra lengua.

A partir de esta publicación aparecen, con el tiempo, muchos más trabajos que asientan sus bases sobre el análisis de los prólogos. Y es que, como señala Gómez Asencio

(2002: 197): «Es más que probable que los asuntos que el redactor de una obra gramatical lleva hasta las partes introductorias de su obra se cuenten entre aquellos hacia los que su atención se inclinó de un modo preferente en el momento de redactarla».

Hay una justificación de carácter estrictamente lingüístico, ligada a la caracterización de las unidades superiores del análisis lingüístico, que explica la atención a textos como los prólogos, epístolas o dedicatorias en el ámbito de la historiografía lingüística.

Recuerdo, de mis años de estudiante, unas afirmaciones sobre las funciones del lenguaje oídas en las clases de Miguel Ángel Garrido Gallardo (1982: 66). «La existencia de marcas puramente formales que responden a la dominancia de alguna de las funciones confirma la existencia de estas y su posible rendimiento para el análisis lingüístico.» El término *función*, además, debe entenderse

como la relación que el enunciado puede contraer con cada uno de los elementos del proceso de la enunciación de tal manera que el mensaje se da como tal en su especificidad (formal y/o semántica), porque existen dichos elementos y se puede caracterizar por la huella que algún o algunos de ellos le dejan impresa (Garrido Gallardo, 1982: 54).

Y aquí, claro está, hablamos del pensamiento del enunciador presente en el enunciado, que justifica sus obras y que integra y asume los planteamientos de otros para emparentar su texto con el de ellos.

Por otra parte, el estudio de la organización del texto, desde un punto de vista meramente formal, parte del paratexto, una suma de elementos que o bien son responsabilidad del autor o bien están relacionados con la edición (López Alonso y Seré, 2001: 26). Desde este punto de vista, los prólogos son parte de la estructura del texto, concretamente del peritexto autorial.¹

El análisis del cuerpo doctrinal de carácter lingüístico, que caracteriza las obras de los misioneros, debe hacerse necesariamente a partir de la constatación de relaciones entre textos, pues son esas relaciones las que nos permitirán establecer e interpretar la *influencia* de unos escritos en otros, de unos autores en otros, y sus *semejanzas*.

2. LA LINGÜÍSTICA MISIONERA EN MICHOACÁN

Dice Mendieta (1879: 550), aunque menciona a otros dos franciscanos autores de textos gramaticales y vocabularios del náhuatl que no han llegado hasta nosotros, que fue Andrés de Olmos (1485-1571) «la fuente de donde todos los arroyos que de esta materia han tratado, emanaban». En el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco cuajaron los primeros intentos de elaboración de una gramática del náhuatl, el *Arte de la lengua mexicana* (1547), de la que se conservan varios manuscritos.

El primer continuador de la labor de fray Andrés de Olmos es fray Alonso de Molina (1514-1585). Como Olmos (*cf.* 1547: *a i r*), se lamentaba Molina (1555: *a iiij*) de «no auer mamado esta lengua con la leche, ni serme natural: sino aver la aprendido por vn poco de vso y exercicio». Y, sin embargo, sabemos, por el testimonio de Mendieta (1870:

¹ En mi opinión, este fundamento lingüístico contradice la idea de que el análisis de los prólogos de las obras lingüísticas, como se ha propuesto, sea solo una tarea *epihistoriográfica*.

685), que «vino con sus padres niño a estas partes de la Nueva España luego como se conquistó. Y como era de poca edad, deprendió con facilidad la lengua de los indios mexicanos».

Molina, emulando a Antonio de Nebrija, concibió un gran proyecto de confección de materiales para la enseñanza y el aprendizaje de la lengua náhuatl. La enumeración de sus obras se encuentra en el prólogo del *Arte de la lengua Mexicana y Castellana* (1571), una suerte de reescritura profundamente cristiana del prólogo que puso Nebrija a su *Vocabulario de romance en latín* (ca. 1494). Pero la obra que aquí más nos interesa es su vocabulario náhuatl: *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua Castellana y Mexicana* (1555), que nos permite dar el salto a otro territorio y a otra lengua: Michoacán.

Afirma Ascensión Hernández Triviño (1996: 26) que una página importante de ese gran capítulo de la historia de la lingüística, que es el estudio de las lenguas mesoamericanas, fue escrita en Michoacán por manos de dos franciscanos, fray Maturino Gilberti (OFM; 1498-1585) y fray Francisco Bravo de Lagunas (OFM; 1524/1532-1604?): «gracias a ellos Michoacán se convirtió, desde mediados del XVI, en un foco vanguardista de la lingüística y la filología del Nuevo Mundo». A estos nombres hay que unir el de un religioso no franciscano, fray Diego Basalenque (OSA; 1577-1651), autor de un tercer arte de la lengua tarasca, última gramática del periodo colonial.

Hay varias circunstancias históricas que pueden explicar los motivos por los que fue precisamente en Michoacán donde se pudo dar tan tempranamente y con tanta fuerza lo que Hernández Triviño llama la utopía lingüística hermana con la utopía de la fe.

Efectivamente, sigue explicando esta investigadora, Michoacán tenía una personalidad política y cultural bien definida, independiente de los mexicas. Cuando fue conquistada la ciudad de México-Tenochtitlán en 1521, los purépechas se sometieron voluntariamente y su caltzontzin pidió que se enviara algún religioso a Michoacán. En 1525 llegaron a esas tierras los primeros frailes. Sus fundaciones en Michoacán y Jalisco pasaron a ser, en 1535, custodia dependiente de la provincia franciscana del Santo Evangelio de México. En 1565 se constituyó la nueva provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, que brilló tanto como la primera por el prestigio de los franciscanos que la establecieron.

3. MATURNO GILBERTI

Hernández Triviño (2016: 24) señala a Jerónimo de Alcalá (m. 1545) como el primero de los religiosos franciscanos que emprendió la tarea de aprender la lengua tarasca o purépecha: «redujo los sonidos al alfabeto latino y recogió la memoria histórica del reino tarasco en la Relación de Michoacán (ca. 1540), tal vez la crónica más temprana de la Nueva España».

Pero el primero de los gramáticos de la lengua de Michoacán (purépecha, tarasco o michoacano) fue Maturno Gilberti (1498-1585), franciscano, nacido en Poitiers, llegado a Michoacán desde la Provincia de Aquitania en 1542 (Gilberti [ed.], Warren [1559=] 1987), pronto se distinguió por su dominio del tarasco y, entre 1558 y 1559, publicó cuatro obras en purépecha, dos de índole lingüística (el *Arte* y el *Vocabulario*), y otras dos de contenido

filológico-religioso (el *Thesoro spiritual* y el *Diálogo de doctrina de christina*), además de una *Grammatica latina*.

El *Arte dela lengua de Michuacan compilada por el muy Reuerendo padre fray Maturino Gylberti* (1558) es, en realidad, la primera gramática impresa en el Nuevo Mundo. Antes de esa fecha, sabemos que circulaba manuscrita la gramática (del náhuatl) de Andrés de Olmos y tres años antes, en 1555, había visto la luz el *Vocabulario enla lengua Castellana y Mexicana* de Alonso de Molina.

Hernández Triviño (1995: 208-209) ya había notado una coincidencia de planteamientos entre las consideraciones que introduce Molina en el prólogo de su vocabulario de 1555 y las ideas de Maturino en el que pone a su arte de 1558:

Las consideraciones de fray Alonso son plenamente compartidas por fray Maturino Gilberti en su «Prólogo» al *Arte de la lengua de Michoacán*, 1558. Ambos autores muestran gran preocupación por el estado de desgracia que sobrevino a raíz de la confusión de hombres y lenguas según el relato de la Torre de Babel. En cierta manera dejan ver que, solo aprendiendo lenguas, el hombre podrá recuperar su don natural de entendimiento de la palabra universal; solo así podrá romperse el castigo que sobrevino a la humanidad como consecuencia de la soberbia que anidó en el corazón de los que quisieron construir la torre bíblica.

Tiene razón Hernández Triviño. De hecho, puede afirmarse que hay más que coincidencia entre ambos autores: el prólogo de Molina es fuente, aprovechada de manera casi literal, del prólogo de Gilberti (1558). Como el prólogo de Molina (1555) es mucho más extenso, me limito solo a transcribir el de Gilberti completo, mucho más breve, y enfrentados a él los distintos pasajes del prólogo de Molina con los que se corresponden:

Gilberti

De todos esta visto y entendido, quan gran **daño y inconueniente experimentamos enesta tierra**, assi enlo temporal como en lo espiritual: por falta de no entender bien la lengua destos naturales: porque **puesto caso que la piedad Evangelica** (por la qual fuimos embiados) nos constriñe a entender en sus *negocios espirituales y corporales*, muy mucho *nos estorua la ignorancia dela lengua*.

Molina

Este daño & inconueniente [no ser la lengua una] **experimentamos en esta tierra**, donde **puesto caso, que la piedad christiana** incline a aprouechar a estos naturales assi *enlo temporal como en lo espiritual, la falta dela lengua nos estorua*.

Aqui comiença..., f. aij v-a iij r.

Gilberti elimina la referencia a las autoridades temporales y se dirige únicamente a los eclesiásticos, mientras que Molina se refiere también a las autoridades civiles, empezando por Carlos I:

Gilberti

¶Y pues los ministros de la fee, y de los sacramentos Euangelicos en esta tierra, toman a cargo cada qual en su manera a declarar y administrar tan altos mysterios a estos naturales, y que su **saluacion o perdicion** cuelga de ellos: no basta saber la lengua como quiera, sino entender bien la propiedad de los vocablos y maneras de hablar que tienen, pues que por falta desto podria acaescer, que en lugar de ser predicadores de verdad, lo fuessen de error y falsedad, por esta causa deuerian los dichos ministros Euangelicos **trabajar con gran solitud y diligencia, de saber muy bien la lengua de los Indios.**

Gilberti recoge casi a la letra la argumentación basada en san Pablo que presenta Molina —Romanos 10, 7: *Ergo fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi*— y saca de ella las mismas consecuencias. Vuelvo a repetir un pasaje de Gilberti [entre cochetes] que copia también literalmente a Molina:

Gilberti

Pues que segun lo dize san Pablo. Fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi. Y esta palabra de Christo se ha de predicar en la lengua que sea intelligible a los oyentes, para conuertirlos y atraerlos ala fee. Y confirmar los en ella, por la intelligible predicacion, porque claro esta, que los podran mal induzir y atraer ala contricion de sus pecados, y al examen de su consciencia, y oyrlos en la confesion, y darles, o negarles la absolucion, no entendiendo bien lo que dizen.

[no basta saber la lengua como quiera, sino entender bien la propiedad de los vocablos y maneras de hablar que tienen, pues que por falta desto podria acaescer, que en lugar de ser predicadores de verdad, lo fuessen de error y falsedad]

Molina

Pues si en lo temporal, donde se auentura solamente la hazienda honrra o vida corporal, es tan conueniente que se entiendan con estos naturales, los que los ouieren de regir y gouernar quanto sera mas necessario en lo espiritual, donde no va menos que la vida del alma y su saluacion o perdicion. Por esta causa, deuerian los ministros de la fee y del euangelio, trabajar con gran solitud y diligencia, de saber la lengua de los indios, si pretenden hazer los buenos christianos.

Aqui comiença..., f. a iij r.

Molina

Pues como dize San Pablo, escriuiendo a los romanos: La fe[fe] se alcança oyendo, y lo que se a de oyr a de ser la palabra de Dios, y esta se a de predicar en lengua que los oyentes entiendan, porque de otra manera (como lo dize el mesmo San Pablo) el que habla, sera tenido por barbaro.

Y para declararles los misterios de nuestra fe, **no basta saber la lengua como quiera, sino entender bien la propiedad de los vocablos y maneras de hablar que tienen: pues por falta desto podria acaescer, que auiendo de ser predicadores de verdad, lo fuessen de error y falsedad.** Por esta causa (entre otras muchas) fue dado el Espíritu Sancto a los apóstoles el día de Penthecostes, en diversidad de lenguas: para que fuessen de todos entendidos.»

Aqui comiença..., f. a iij r-a iij v.

La parte en que Gilberti, en su breve prólogo, más se separa de Molina es en el fragmento final, ya que, como hemos dicho, él no se está dirigiendo a las autoridades civiles, sino que está pensando en los eclesiásticos y en su ministerio, de manera que solo incorpora la cuestión de los intérpretes, mientras que Molina, además de señalar el problema de los intérpretes, llama a la ejemplaridad a todos, en particular a quienes tengan algún tipo de autoridad, de manera que su argumentación es algo más extensa y compleja:

Gilberti

Y porque me parece que si hasta agora los *Nauatlantos* no han salido con la lengua en tanta perfection como seria menester y que lo que han alcanzado della ha sido con muy gran afan, todo ha sido por falta de no auer arte, por donde pudiesen aprender la dicha lengua. He acordado de hazer y ordenarlo mejor que me ha sido posible esta artezica: en la qual va reformado y emendado en los vocablos y orthographia, lo que hasta agora ha sido mal puesto en las escripturas de mis antecesores.

Molina

No fue pequeña la angustia y desconsolación que nuestra España tuuo, quando el inuictissimo Cesar començo a Reynar, no mas de por no entenderse con los suyos, a causa de ser los lenguajes diferentes. Y assi por el contrario fue muy grande el contentamiento y alegría que se tuuo, quando entendio y hablo nuestra lengua sin medio de *interpretes*. Porque muchas vezes aunque el agua sea limpia y clara, los *arcaduces* por donde pasa la hazen turbia.

Aqui comienza..., f. a iij r.

El *Vocabulario en lengua de Mechuacán* (1559) no tiene un prólogo tan interesante. Va dedicado a Vasco de Quiroga (1470-1565), «primer obispo meritísimo de Mechucán», «a quien se debe todo servicio y dedicación».

A Vasco de Quiroga le correspondió, no obstante estarle dedicada la obra, representar un papel desagradable con motivo de su oposición a la publicación del *Diálogo de doctrina de christiana* de Gilberti. La cronología de este pleito, que continuó tras la muerte del obispo, la detalla Warren en su edición del *Vocabulario* (Gilberti [1559] 1989: 17-25). También es interesante, al respecto, el trabajo de Salas Murillo (1990) al hilo del dictámen inédito de Alonso de la Vera Cruz a la obra catequética de Maturino Gilberti.

Quiroga quería que se corrigieran algunos párrafos que consideraba desacertados. Gilberti se defendió recurriendo a la Corona y acabó por organizarse un notable escándalo, preñado de dimes y diretes.

Este pleito, y otros que sostuvo Vasco de Quiroga, no debe llevar a conclusiones precipitadas sobre el talante y la obra del primer obispo de Michoacán. Quiroga, jurista antes de obispo, sostuvo hasta veintinueve pleitos con personajes de la relevancia de Hernán Cortés (1485-1547); el virrey Antonio de Mendoza (1490/1493-1552); fray Juan de Zumárraga (1468-1548), obispo de México —de quien recibió la ordenación episcopal y fue amigo—; Juan Infante —terrateniente que reclamaba como suyas las tierras de Guayanguareo en que construía su pueblo-hospital—; Pedro Gómez de Maraver (?-1551), obispo de Nueva Galicia; la Orden de San Agustín o la Orden de San Francisco (Arce Gargollo, 2007).

Vasco de Quiroga llegó a México como oidor de la Segunda Audiencia, a la que se confió el asentamiento del orden jurídico en la ciudad, en sustitución de la barbarie impuesta por los conquistadores y, sobre todo, por el fracaso de la Primera Audiencia. Escandalizado

por la miseria en que vivían los nativos, en 1531 funda, sosteniéndolo con su salario, el hospital de Santa Fe, donde atendía a enfermos y desamparados y aprovechaba para instruirlos. Es el primero de sus hospitales-pueblo, inspirados en la utopía de Tomás Moro. Enviado a Michoacán, con el fin de reparar la barbarie desatada por Nuño de Guzmán (1549-1544), responsable de la Primera Audiencia que murió en prisión, fundó otro hospital en Tzintzuntzan, junto al lago de Pátzcuaro, semejante al de México. En 1535 regresa a México y es propuesto como obispo de Michoacán. Ordenado sacerdote en 1538, toma posesión de la diócesis. Era llamado Tata Vasco por los indígenas. Como los otros obispos mexicanos de aquellos años, tuvo Quiroga pleitos constantes con los religiosos (Ricard, 1994). Estos tendían a actuar al margen de la autoridad episcopal por los enormes privilegios que les había concedido Adriano VI en la bula *Omnimoda* (1521), confirmada por Paulo III (1535), que les traspasaba casi íntegra la autoridad apostólica para facilitar su labor evangélica.

El caso es que contra la vanidad y la soberbia, causa de la falta de comunicación y del consiguiente esfuerzo de tener que aprender las lenguas, previene fray Maturino en una epístola-dedicatoria, dedicada como se dijo al obispo Quiroga, y que es común del *Arte* y el *Vocabulario*, pues de ambas obras habla.

En esa epístola aparecen el resto de las ideas de Molina en el prólogo a su *Vocabulario* de 1555: la soberbia como principal mal, los comienzos de la creación, Babel, la necesidad del trabajo lingüístico y de hacer fructificar los propios talentos, con algunas ideas más originales.

En definitiva, la diferencia fundamental entre los prólogos de Molina y Gilberti no radica en las ideas, pues hemos comprobado como el segundo reproduce en muchos casos casi literalmente textos del primero, sino en el hecho de que Gilberti resume las ideas de Molina y elimina prácticamente todas las citas, las extraídas de la Escritura y las ajenas a ella, con la única excepción de la referencia al *fides ex auditu* de san Pablo.

Sin embargo, no pocas de las argumentaciones de carácter bíblico expuestas por Molina en su prólogo al lector se presentan, en el caso de Gilberti, en la «Epístola» dedicada al obispo Vasco de Quiroga, mientras que el *Vocabulario* de Molina carece de una dedicatoria de ese estilo, dirigida a una autoridad eclesiástica.

Además de esta relación de intertextualidad entre los prólogos, que roza la copia, hay otro caso de trascendencia textual muy interesante que relaciona los textos de Molina y de Gilberti, en este caso sus vocabularios de 1555 y 1559, respectivamente. Lo había hecho notar Galeote (2014 y 2016) en una comunicación cuyo texto definitivo se acaba de publicar en el momento en que se entregan estas líneas.

El aprovechamiento de la portada del vocabulario mexicano de Molina en el vocabulario de Gilberti es un caso de relaciones en el peritexto autorial o, al menos, editorial muy interesante, que nos ayuda a relacionar los textos hasta en el proceso material de confección de los mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE GARGOLLO, Pablo (2007). *Biografía y Guía Bibliográfica. Vasco de Quiroga. Jurista con mentalidad secular*. México: Porrúa-Universidad Panamericana.
- ESPARZA TORRES, Miguel Ángel (2005). «Los prólogos de Alonso Molina (1510-1585): destrucción de una ideología», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2, pp. 69-91.

- ESPARZA TORRES, Miguel Ángel (2007). «Nebrija y los modelos de los misioneros lingüistas del náhuatl», en Gregory James Otto Zwartjes y Emilio Ridruejo, *Missionary Linguistics III / Lingüística misionera III. Morphology and syntax*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 1-40.
- ESPARZA TORRES, Miguel Ángel (2015). «On the Linguistic Ideas Underlying the Work of 16th-Century Mesoamerican Missionaries», *Historiographia lingüística*, 42, 2/3, pp. 211-231.
- GALEOTE, Manuel (2014). «Molina y Gilberti, dos misioneros lexicógrafos frente a Nebrija: la macroestructura de sus vocabularios», en línea: <http://hdl.handle.net/10630/8205>.
- GALEOTE, Manuel (2016). «Molina y Gilberti, dos lexicógrafos misioneros frente a la tradición de Nebrija», en Antonio Salvador Plans, Carmen Galán Rodríguez, José Carlos Martín Camacho, María Isabel Rodríguez Ponce, Francisco Jiménez Calderón, Elena Fernández de Molina y Anna Sánchez Rufat (eds.), *La Historiografía Lingüística como paradigma de investigación*. Madrid: Visor, pp. 365-380.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1982). «Las funciones externas del lenguaje», en *Estudios de semiótica literaria*. Madrid: CSIC, pp. 49-67.
- GILBERTI, Maturino (1558). *Arte de la lengua de Michoacan. Edición facsimilar, introducción, documentos y preparación fotográfica del texto por J. Benedict Warren* (= Fuentes de la Lengua Tarasca o Purépecha, 3). Morelia: FIMAX, 1987.
- GILBERTI, Maturino (1559). *Vocabulario en lengua de Mechuacan. Vocabulario en la lengua castellana y mechuacana*, ed. de J. Benedict Warren. Morelia: FIMAX, 1989.
- HERNÁNDEZ, Esther (2008). «La lexicografía hispano-amerindia del siglo XVI», *Philologia Hispalensis*, 22, pp. 189-211.
- HERNÁNDEZ TRIVIÑO, Ascensión (1995). «El despertar de la lingüística y la filología mesoamericanas: su significado en la historia de la lingüística», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 25, pp. 207-223.
- HERNÁNDEZ TRIVIÑO, Ascensión (1996). «El proyecto lingüístico y filológico de Fray Maturino Gilberti en Michoacán», *Dimension Antropológica*, 8, pp. 29-54.
- HERNÁNDEZ TRIVIÑO, Ascensión (2016). «Tradiciones, paradigmas y escuelas: una visión general de las gramáticas mesoamericanas», *Historiographia lingüística*, 43, 1-2, pp. 11-59.
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto (1942). *Fray Juan de Córdova y la lengua zapoteca*. Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga y SÉRÉ, Arlette (2001). *La lectura en lengua extranjera. El caso de las lenguas románicas*. Hamburg: Buske.
- MENDIETA, Jerónimo de (1870). *Historia eclesiástica indiana: obra escrita a fines del siglo XVI / la publica por primera vez Joaquín García Icazbalceta*. México: [s.n.] (Imp. por F. Díaz de León y S. White.) [Puede consultarse con mayor facilidad la edición con estudio preliminar de Francisco Solano y Pérez Lila, 1973, Madrid: Atlas (= Biblioteca de Autores Españoles; CCLX y CCLXI)].
- MOLINA, Alonso de (1555). *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, ed. de Manuel Galeote. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- MOLINA, Alonso de (1571a). *Arte de la lengua Mexicana y Castellana*. México: Pedro Ocharte.
- MOLINA, Alonso de (1571b). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana. Vocabulario en lengua mexicana y castellana*. México: Antonio de Espinosa.
- OLMOS, Andrés de (1547). *Gramática de la lengua náhuatl o mexicana*. s.l.: ms.
- SALAS MURILLO, María Cristina de (1990). «El dictámen inédito de Alonso de la Vera Cruz a la obra catequética de Maturino Gilberti. Estudio preliminar y edición», en Josep-Ignasi Saranyana et al. (eds.), *X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra: Evangelización y teología en América (siglo XVI)*, 2, pp. 1507-1515.

LOS JUEGOS DEL DESEO EN EL *PERSILES*

Jean Pierre ETIENVRE

Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana, que, puesto que Dios la crió perfecta, nosotros, por nuestra culpa, la hallamos siempre falta; la cual falta siempre la ha de haber, mientras no dejáremos de desear.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, II, 4, 300

Entre los relatos secundarios que menudean en el *Persiles*, encontramos un episodio que merece evocarse con algún detenimiento, para empezar, porque representa una expresión notable del deseo en los diversos juegos que Cervantes arma con ese concepto en su novela póstuma. No estamos todavía muy lejos del principio cuando nos toca escuchar la historia de un tal Antonio, denominado «el bárbaro español». Este, refugiado con los protagonistas de la novela en una cueva (uno de los muchos huecos y demás espacios cóncavos que merecerían examinarse con cierta atención en el *Persiles*), refiere entre otros episodios de su historia el siguiente:

La buena suerte y los piadosos cielos, que aún del todo no me tenían olvidado, me deparraron una muchacha bárbara, de hasta edad de quince años, que, por entre las peñas, riscos y escollos de la marina, pintadas conchas y apetitoso marisco andaba buscando. Pasmóse, viéndome; pegáronsele los pies en la arena; soltó las cogidas conchuelas y derramósele el marisco; y, cogiéndola entre mis brazos, sin decirle palabra ni ella a mí tampoco, me entré por la cueva adelante y la truje a este mismo lugar donde agora estamos. Púsela en el suelo, beséle las manos, halaguéle el rostro con las mías, y hice todas las señales y demostraciones

que pude para mostrarme blando y amoroso con ella. Ella, pasado aquel primer espanto, con atentísimos ojos me estuvo mirando, y con las manos me tocaba todo el cuerpo y, de cuando en cuando, ya perdido el miedo, se reía y me abrazaba, y, sacando del seno una manera de pan hecho a su modo, que no era de trigo, me lo puso en la boca, y en su lengua me habló, y, a lo que después acá he sabido, en lo que decía me rogaba que comiese. Yo lo hice así, porque lo había bien menester: ella me asió por la mano y me llevó a aquel arroyo que allí está, donde, ansimismo por señas, me rogó que bebiese. Yo no me hartaba de mirarla, pareciéndome antes ángel del cielo que bárbara de la tierra. Volví a la entrada de la cueva y, allí, con señas y con palabras que ella no entendía, le supliqué, como si ella las entendiera, que volviese a verme. Con esto la abracé de nuevo y ella, simple y piadosa, me besó en la frente y me hizo claras y ciertas señas de que volvería a verme (I, 6: 174).¹

Notable expresión del deseo, en efecto, no solo porque no se cumple ni se cumplirá (lo cual es norma en el *Persiles*, según advierte la cita que sirve de epígrafe a estas páginas), sino porque es una de las poquísimas ocasiones en que asoma de modo sugestivo el deseo amoroso. Además, y comprobamos esa ausencia en la larga cita que antecede, Cervantes no explicita ahí el concepto a través de la palabra *deseo*, que sin embargo utiliza en su novela unas 120 veces, a las que convendría añadir no pocos empleos del epíteto *deseoso* y del verbo *desear*. Esta frecuencia léxica,² así como la aplicación de estos términos a la diversidad de personajes y situaciones en la narración y en los diálogos, están subrayadas desde un principio por Jean-Marc Pelorson en el capítulo que le dedica a ese tema en su imprescindible libro sobre el *Persiles*.³ Pelorson, por cierto, cuestiona el tema («*El Persiles*, ¿novela del deseo?») anuncia el título), pero es en realidad la mejor manera de tratarlo. Y, desde luego, es de justicia confesar que las observaciones que siguen le deben mucho.



La extensión de la cita anterior permite poner de manifiesto una modalidad del juego de Cervantes con el deseo: el deseo aludido con cierta insistencia, pero finalmente eludido como tal en su expresión léxica. Esta elusión del deseo en uno de los primeros relatos secundarios es como un anticipo de la «extrema discreción de los cuerpos» (la expresión es de Pelorson) que se impone pronto en la relación amorosa entre los protagonistas del relato principal, Persiles y Sigismunda, disfrazados de hermanos —bajo los nombres de Periandro y Auristela— en su peregrinación a Roma (anagrama prefelliniano de Amor). A ellos hemos de volver muy pronto.

Pueden evocarse de paso, en los relatos secundarios, un par de episodios en los que se manifiesta sin tapujos la pasión sensual. El caso más llamativo es el de Rosamunda, aquella famosa «dama que ha sido concubina y amiga del rey de Inglaterra» (I, 14: 222), la cual arde entre «torpe» y «lasciva» en «amoroso fuego» por el joven Antonio, hijo de aquel «bárbaro español», quien rechaza con mucha energía sus «deshonestas palabras» («Gozé-

¹ Las referencias se hacen de la siguiente manera: libro, cap. y pp. en *Persiles*, 2003.

² Más frecuente todavía es, como se sabe, el vocablo *peregrino*, sustantivo o epíteto, incluso con la modalidad adverbial aplicada al epíteto: «peregrinamente peregrinos» (III, 1: 436). En cambio, no se encuentra en el *Persiles* la conjunción de *deseo* y *peregrino*, como es el caso en los *Sueños* de Quevedo (véase sobre el particular Rabaté, 2007).

³ Pelorson, 2003, pp. 59-74.

monos») y sus «deshonestos deseos» (I, 19: 255-256). Otro caso relevante es el del viejo rey Policarpo, muriéndose de amor por Auristela («el calor de su hermosura tierna ha encendido los huesos de mi edad madura») y solicitando la complicidad de su propia hija Sinforsosa para comunicárselo. Está perfectamente consciente de que «se ha desconcertado el reloj de [su] entendimiento» y «turbado el curso de [su] buena vida» y se espanta ante la fuerza incógnita de ese deseo (nótese el plural): «[...] finalmente, he caído desde la cumbre de mi presunción discreta hasta el abismo bajo de no sé qué deseos, que, si los callo, me matan y, si los digo, me deshonoran» (II, 5: 304-305). Es de observar que esos deseos, redivivos en personas ancianas hacia gente joven, no se cumplen, como tampoco se cumplen otros deseos libidinosos que brotan con más o menos violencia en los relatos secundarios. No por eso se escapan de la reprobación del narrador.

Pero volvamos a los protagonistas de la novela, ciñámonos a la pareja del relato principal. Pareja singular, desde luego, en su relación con el deseo, en el tratamiento de sus deseos. Si por *deseo* se entiende la expresión erótica del amor, es de constatar (deplorar quizá, según criterios de hoy) que Persiles/Periandro y Sigismunda/Auristela representan, es más, encarnan, la negación del deseo. Pero si se le da al término una extensión semántica mayor y, más aún en plural, si se le destaca de una vinculación exclusiva con el cuerpo, el concepto puede considerarse como un resorte de la narración, y el *Persiles* se convierte indudablemente en una novela del deseo. Resulta fundamental desde este punto de vista esta declaración de Auristela, dirigiéndose a su «hermano» Periandro:

Nuestras almas, como tú bien sabes y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro. En esta vida, los deseos son infinitos y unos se encadenan de otros y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo y tal se sume en el infierno (IV, 10: 690).

Bien es cierto que Auristela hace esta declaración en una circunstancia en que se propone renunciar a Periandro por Dios y le incita a casarse con su propia hermana. Pero, a renglón seguido, le pregunta si no le parecen «descaminados» sus deseos, y le ruega: «Dí-melo, respóndeme; por lo menos, sepa yo tu voluntad; quizá templaré la mía y buscaré alguna salida a tu gusto que en algo con el mío se conforme». Y termina el narrador el capítulo (en primera persona, caso raro) con la evocación de una Auristela «no sé si diga arrepentida, pero sé que quedó pensativa y confusa». Confusión del deseo, pues. No una ambivalencia en los eslabones de esa «cadena que tal vez llega al cielo y tal se sume en el infierno», sino un deseo que vacila entre la renuncia y la entrega, un deseo en continuo movimiento como el alma cristiana.

En la expresión de su amor, Periandro y Auristela constituyen una pareja no solo singular sino ejemplar. Esa ejemplaridad se debe, naturalmente, a Cervantes, quien tiene la habilidad de dedicarse, en cuanto narrador, a un perpetuo juego de alusión/elusión del deseo amoroso en sus protagonistas, siempre con una «extrema discreción de los cuerpos». Muy revelador al respecto es el modo de expresión del deseo de Periandro, sin que aparezca la palabra, en medio del larguísimo cuento de su «peregrina historia». Se hace mediante el relato de un sueño durante el cual ve aparecer, en un carro tirado por «doce poderosísimos jimios, animales lascivos», a una «hermosísima dama vestida de una rozagante ropa», representación alegórica de la Sensualidad, amenazándolo «con voz entre

airada y suave». Pero le salva la aparición de «un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas» (nótese la sorna del inciso), entre las cuales figuran la Continencia y la Pudicia, capitaneadas por su «hermana» Auristela, con el disfraz de la Castidad. Es tanto el «ahínco» con que manifiesta la «gloria que el alma [tiene]», que rompe el sueño y desaparece la «visión hermosa» (II, 15: 383-385).

En cuanto a Auristela, incapaz de expresar directamente su deseo, le ruega a Sinforosa, la hija del rey Policarpo, en un tenso encuentro a solas, le revele el secreto («hazme tu secretaria») de su propia pasión. Están las dos enfermas de amor, pero Auristela no piensa sanar de su enfermedad, «porque [está] determinada de no decillo, que su honestidad le [ata] la lengua, su valor se [opone] a su deseo». Le dice a Sinforosa:

Si tu pasión es amorosa, como lo imagino sin duda, bien sé que eres de carne, aunque pareces de alabastro, y bien sé [se lo volverá a decir a Periandro, cf. declaración *supra*] que nuestras almas están siempre en continuo movimiento [...]. Dime, señora, a quién quieres, a quién amas y a quién adoras [...]. Mujer soy como tú; mis deseos tengo y, hasta ahora, por honra del alma, no me han salido a la boca, que bien pudiera, como señales de la calentura; pero al fin habrán de romper por inconvenientes y por imposibles y, siquiera en mi testamento, procuraré que se sepa la causa de mi muerte (II, 3: 292-294).

Sinforosa le confiesa entonces su interés por Periandro, primero «un modo de deseo que no llegaba a ser amor, sino benevolencia», luego una verdadera pasión («vine a quererle, a amarle y aun a adorarle, como he dicho»). En realidad, Auristela solicita esa confesión para confirmar sus celos, los cuales habían apuntado en el capítulo anterior, cuando Periandro había evocado ante ella «la belleza y la cortesía» de Sinforosa. Es, por cierto, la única circunstancia en toda la novela en que Auristela deja traslucir su amor con cierta nitidez:

Yo espero en los piadosos cielos que algún día ha de reducir a sosiego mi desasosiego y a bonanza mi tormenta, y, en este entretanto, con el encarecimiento que puedo, te suplico que no te quiten ni borren de la memoria lo que me debes otras ajenas hermosuras ni otras obligaciones, que en la mía y en las mías podrás satisfacer el deseo y llenar el vacío de tu voluntad, si miras que, juntando a la belleza de mi cuerpo, tal cual ella es, [a] la de mi alma, hallarás un compuesto de hermosura que te satisfaga.

La expresión de los celos (sobre la que hemos de volver) es lo que justifica, según observación expresa de Periandro, estas «razones» con las cuales Auristela «se atrevió a salir de los límites de la honestidad», puesto que «jamás su lengua se movió a declarar sino honestos y castos pensamientos; jamás le dijo palabra que no fuese digna de decirse a un hermano, en público o en secreto» (II, 2: 288-289).

Palabras de amor, pues, reducidas al mínimo, incluso por parte de Periandro. En cuanto a los «contactos físicos» (a Pelorson, casi le da vergüenza emplear términos tan triviales), son igualmente escasísimos. Periandro «se abraza con Auristela» y la tiene «estrechamente entre sus brazos» cuando la descubre al principio del relato en la isla bárbara (I, 43: 153). Luego, mientras huyen hacia la cueva de Antonio, la lleva a cuestras. Pero, a continuación, la pareja cumple escrupulosamente su voto común de castidad, evitando el más leve roce, salvo cuando Auristela enjuga las lágrimas que corren por las mejillas de

Periandro, «sin que él lo sintiese» porque está desmayado (II, 4: 301); o cuando, olvidando por una vez su recato, le da un beso, el único beso en toda la novela, por cierto no correspondido, ya que él yace inanimado y ella cree «indubitadamente que [está] muerto», esperando, «puesta la boca con la suya», recoger alguna reliquia de su alma (III, 14: 574). Hay que esperar hasta las últimas páginas para que Maximino, hermano mayor de Persiles (ya no se disfraza de Periandro), junto al morir las manos de aquellos dos amantes tan discretos en la expresión de su amor, incluso a la hora de desposarse (IV, 14: 711-712).⁴

Como se ve, el *Persiles* resulta muy parco en evocaciones eróticas. Cervantes, en su novela póstuma más aún que en sus novelas anteriores, da muy poco juego a la sensualidad, al deseo sensual. Sin embargo, es un relato (y muy largo) en el cual impera el amor, un amor muy intenso entre dos protagonistas que tienen entre sí una relación ejemplar, muy reveladora de una concepción del amor que el novelista ilustra a través de un juego sutil con el deseo.



No se puede reducir el *Persiles*, como afirma Joaquín Casalduero, a la «historia de un segundón que con la protección materna logra suplantar al primogénito». ⁵ Tampoco, como viene a considerar Isabel Lozano Renieblas en un análisis dedicado a la religión, puede ceñirse a «la historia de una pareja de beatos procedentes de Tule que emprenden el camino hacia Roma». ⁶ Si bien la familia y la fe tienen su parte en la relación amorosa entre los protagonistas, lo que parece interesarle ante todo a Cervantes es mostrar, mediante una variada serie de situaciones y afirmaciones, cuáles son los peligros que amenazan el amor y cómo han de llevarse y superarse los «trabajos del deseo». ⁷

Aparte del desliz censurable que ilustran, a modo de burla, los viejos libidinosos como el rey Policarpo y las viejas lascivas como Rosamunda, el mal mayor en la relación amorosa son los celos. ⁸ Tema fundamental en la novela, bien documentado por sus editores. ⁹ Merece aquí, sin embargo, un breve comentario acerca de su tratamiento. Cervantes nos advierte sobre el particular en las primeras páginas de su relato, acudiendo a la primera persona gramatical del narrador: «Quiero decir que los celos rompen toda seguridad y recato, aunque dél se armen los pechos enamorados» (I, 2: 143-144). Pero luego, como para dar a entender que ese tema no tiene la importancia que en realidad le confie-

⁴ Recuento cabal y resumen casi textual de Pelorson, 2003, p. 61.

⁵ Casalduero, 1947, p. 227. Así es como resume el *argumento* de la novela, recogiendo una afirmación anterior: «La historia de Persiles parece tener su fundamento en el tema del segundón que con la protección materna sustituye al primogénito» (*ibidem*, p. 221).

⁶ Lozano Renieblas, 1998, p. 173.

⁷ Esta ingeniosa expresión constituye el título de un sugestivo artículo de una sabia cervantista, ampliado luego en el capítulo de un denso libro (cf. Scaramuzza Vidoni, 1995 y 1998).

⁸ No es el caso del desdén, que Cervantes menciona una sola vez en el *Persiles*, planteando una casuística al respecto: «Ninguna cosa quita o borra el amor más presto de la memoria que el desdén en los principios de su nacimiento. Que el desdén, en los principios del amor, tiene la misma fuerza que tiene la hambre en la vida humana: a la hambre y al sueño se rinde la valentía y, al desdén, los más gustosos deseos. Verdad es que esto suele ser en los principios, que, después que el amor ha tomado larga y entera posesión del alma, los desdenes y desengaños le sirven de espuelas para que con más ligereza corra a poner en efeto sus pensamientos» (IV, 3: 643-644).

⁹ Véase en particular el apéndice que a «la rigurosa lanza de los celos» dedica Carlos Romero en *Persiles*, 2003, pp. 718-719.

re, renuncia a una «definición [*sic*] de celos» que iba a ocupar «casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro», teniéndola «por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada» (II, 1: 279). Lo cual no quita que, más adelante, vuelva sobre el tema mediante un debate en la Academia de los Entronados en Milán («se había de disputar [...] si podía haber amor sin celos»). Es de notar que Periandro se niega a entrar en dicho debate; y, después de escuchar a Auristela tratando de celos y temores, manifiesta su impaciencia: «Si el deseo que nos lleva a acabar presto nuestro camino no lo estorbara, quizá mostrara yo hoy en la Academia que puede haber amor sin celos, pero no sin temores» (III, 19: 609-610).

En realidad, Periandro no sabe lo que son celos o, mejor dicho, no los experimenta. Cuando Auristela «se [atreve] a salir de los límites de la honestidad» después de la confesión de Sinforosa (*cf. supra*), atribuye esas insólitas «razones» a los celos, «cosa nueva para él», comenta el narrador. La que tiene celos es Auristela, y Periandro intenta curarla. Los celos constituyen una modalidad, tal vez la más frecuente, de la tópica enfermedad de amor. Por ser tópica, justamente, Cervantes no se abstiene de evocarla con cierta ironía, de la misma manera que se burla a veces de su insistencia en los celos. Pero la «enfermedad celosa» (II, 7: 320) no deja nunca de ser el resorte de la peregrinación a Roma. Enfermedad de la que tarda mucho en sanar Auristela, porque la persiguen «las musarañas de los celos» casi hasta el final, por motivo de las cortesanas romanas. Pero, tras no pocos incidentes, recobra la salud y se cumplen finalmente los deseos de los dos amantes: «Se imaginaba ser ella el clavo de la rueda de su fortuna y la esfera del movimiento de sus deseos. Y no estaba engañada, pues ya los traía Periandro en disposición de no salir de los de Auristela» (IV, 14: 710).

Se observará la dependencia de los deseos: los de Periandro dependen de los de Auristela. Esa situación no es propia del final del relato. Puede ilustrarse, a lo largo y a lo ancho de la novela, a través de la evocación de una serie de retratos de Sigismunda, que provocan de modo muy particular el juego del deseo.

La representación plástica de esa mujer «sin par en hermosura» hace de ella un objeto inasequible para el deseo masculino. Su retrato está en el origen de toda la historia, desde que Maximino, al recibirlo y sin verla a ella, «respondió que la regalasen y la guardasen para su esposa; respuesta que sirvió de flecha que atravesó las entrañas de [...] Persiles», el cual «vino a perder la salud y a entregarse en los brazos de la desesperación de ella». El remedio, como se sabe, ha de ser la peregrinación a Roma. Este es el punto de partida, del que solo nos enteramos al final a través del relato del ayo Serafido (IV, 12: 701-703). En aquel retrato, enviado al hermano de Persiles por su madre, está el arranque de los «trabajos del deseo» en la novela. Hay que esperar el principio del tercer libro, la llegada a Lisboa, para que esté evocado un nuevo retrato, realizado por un «famoso pintor» a quien Persiles/Periandro le ordenó que «en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia». Pero el narrador insiste en la imposibilidad de representar aquella perfección:

En lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase (III, 1: 439).

De ese retrato se hicieron varias copias en la misma Lisboa y en Francia, sirviendo de base para otro que aparece en la pared de una calle en Roma, «un retrato entero de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y, a los pies, un mundo, sobre el cual estaba puesta». Este nuevo retrato va a ser el objeto de un conflicto muy duro entre dos pretendientes, Arnaldo y el duque de Nem[o]urs, a los cuales el dueño de dicho retrato, apuntando su común motivación, declara lo siguiente: «Señores [...], concertaos los dos en cuál le ha de llevar, que yo no me desconcertaré en el precio, puesto que pienso que antes me habéis de pagar con el deseo que con la obra». La gente que está rodeando el coche en el que se ha quedado Auristela, habiéndola reconocido en el retrato, pretende ver el original y no el «traslado», lo cual da lugar a que Periandro le pida que se cubra el rostro «con algún velo». Ese velo y el apartarse la gente provocan una distancia con la cual la representación resulta más fuerte que el propio original, sobre todo para los dos pretendientes que siguen luchando por la adquisición del retrato (IV, 6: 659-661).

Anteriormente, un criado del duque de Nem[o]urs había mandado hacer un retrato de Auristela para su amo, no desde el original, porque Periandro no se lo había permitido, sino acudiendo a un pintor que, «de una sola vez que la ha visto, la tiene tan aprehendida en la imaginación, que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando» (III, 14: 570). Así que el duque se enamora de Auristela sin haberla visto, como Maximino, simplemente a partir del retrato de su rostro hecho de memoria por un pintor. Dice textualmente el narrador que el duque está «enamorado de su retrato», y nos lo muestra «sentado al pie de un árbol con el retrato en las manos», hablándole a solas. En estas circunstancias se lo roba Arnaldo, con lo cual presenciamos una lucha a muerte entre los dos pretendientes (sacan los estoques), puesto que cada uno se considera como «el verdadero poseedor desta incomparable belleza» (IV, 3: 642-643). Ahí se identifica perfectamente la posesión del retrato con la de la dama.

En un encuentro posterior con Arnaldo, Periandro evoca ese famoso retrato que «la ventura y su diligencia se le dieron al duque [y] vos se le quitastes por fuerza», proponiendo que su «hermana Auristela se quede con [él], pues es más suyo que otro alguno» (IV, 8: 682-683). Y así se cumple. Pero enseguida se agrava la enfermedad de Auristela y queda desfigurada por motivo de unos hechizos. Entonces deja el duque de amarla («como el amor que tenía en el pecho se había engendrado de la hermosura de Auristela, así como la tal hermosura iba faltando en ella iba faltando en él el amor») y le hace una visita para despedirse con un motivo falso. Auristela le devuelve el retrato, pero disiente Periandro; y el duque no insiste para guardarlo, probablemente porque acaba de ver al original destruido. La representación le resulta ya inútil, porque no coinciden la realidad y el deseo.

No así, al contrario, en Periandro. El duque tenía un retrato pintado en una tabla, del cual estaba enamorado, como queda dicho, y no de la persona de Auristela, a quien descubre afeada. A Periandro, en cambio, «no por esto le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada» (IV, 9: 685). Si no quiere que el duque se quede con el retrato, es para quitarle de una vez el poder algo fetichista que ha cobrado para los pretendientes (y, por cierto, solo pide al duque se lo preste, no lo considera como propiedad suya). No se trata en absoluto de celos, sino del cumplimiento de una palabra, de un voto. La belleza está más allá de la imagen; «Hermosa era

Sigismunda antes de su desgracia, pero hermosísima estaba después de haber caído en ella, que tal vez los accidentes del dolor suelen acrecentar la belleza» (IV, 14: 711). Conque los *trabajos* contribuyen a la sublimación del deseo.



Un caso muy singular de sublimación del deseo es el del enamorado portugués, que da lugar a un análisis magistral de Pelorson, al que remito sin más.¹⁰ Simplemente quiero concluir estas páginas con la evocación de otro deseo sublimado (igualmente analizado por Pelorson): el deseo que el propio Cervantes, en trance de muerte, manifiesta expresamente varias veces en los dos textos preliminares del *Persiles*, la dedicatoria y el prólogo.¹¹ En la dedicatoria declara «el deseo que [tiene] de vivir», y en el prólogo cumple ese deseo mediante un cuento con el cual se despide de sus lectores. Su deseo de vivir se cifra, finalmente, en un deseo de contar. Algo parecido le ocurre, por cierto, al enamorado portugués quien, en semejantes circunstancias, se apresura a contar sus desgracias, como anticipándose en la ficción al destino existencial de su creador.

Los *trabajos del deseo* en el *Persiles* no son, por tanto, solo los apuros de dos amantes ejemplares, víctimas de una tópica enfermedad de amor que, paradójicamente, les sirve de salúfero remedio contra la muerte, puesto que salen vencedores de la desesperación.

En la *cadena del deseo* que evoca Auristela hacia el final de la novela, está el deseo del propio novelista. Un deseo que es movimiento, más que falta u oquedad. Un trabajo de «raro inventor» que llena los huecos de nuestra imaginación, y así cumple con nuestro deseo lectivo. La lectura del *Persiles* es una fiesta para la fantasía, el intelecto y los sentidos.

Es la última gran aventura de un escritor que intenta saciar un enorme deseo, una enorme necesidad de contar. Y que, cuando sabe que se acaban los pulsos de su carrera de hacedor de ficciones que no son mentiras, se despide de nosotros con estas famosas palabras entrañables: «Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros pronto contentos en la otra vida» (*Prólogo*: 123).

Ahí nos espera, «entre triste y alegre» (según repetida expresión suya), al margen y a pesar de los trabajosos centenarios, de las deseables reediciones y del peregrino juego de las conmemoraciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CASALDUERO, Joaquín (1947). *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Buenos Aires: Sudamericana (reed. en Madrid: Gredos, 1975).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero, Madrid: Cátedra (3.ª ed. rev.), 2003.
- COLINA, José de la (2013). *De libertades fantasmas o de la literatura como juego*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁰ Pelorson, 2003, pp. 68-71.

¹¹ Puede completarse esta breve conclusión con mi propio análisis del paratexto del *Persiles* en Étiennev, 2009. También, ampliando sin excesivo rigor la perspectiva, puede leerse un artículo de un sutil ensayista, «El *Persiles*: el juego de Cervantes al final del camino» (Colina, 2013).

- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2009). «Trámites y trances en el paratexto del *Persiles*», en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 213-222.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- PELORSON, Jean-Marc (2003). *El desafío del Persiles*. Anejos de *Criticón*, 16. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- RABATÉ, Philippe (2007). «Le deseo peregrino de Francisco de Quevedo: éléments pour une poétique des Sueños», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-2, pp. 151-172.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (1995). «Los trabajos del deseo», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, pp. 699-710.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (1998). «La cadena del deseo», *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*, cap. 4. Roma: Bulzoni, pp. 185-216.

ENRIQUE III EN UN MS. DOLIENTE (ESC. X-I-5): ¿PUEDE EL PEOR MANUSCRITO TRAER LA MEJOR LECCIÓN?¹

Jorge N. Ferro
SECRET (CONICET) – Universidad Católica Argentina

*A don Miguel Ángel Garrido Gallardo,
con admiración y gratitud*

Los errores que encontramos en los manuscritos suelen hacer correr nuestra imaginación, y nos invitan a postular *in pectore* hipotéticas causas. Nunca mejor formulada una advertencia como la de Inés Fernández-Ordóñez cuando nos dice: «El análisis razonado de las *variae lectiones* puede conducir a conclusiones muy cercanas a la verdad si se procede cuidadosamente separando el grano de los errores de la paja de las variantes».²

La historia textual de la *Crónica de Enrique III*, de Pero López de Ayala, es bastante compleja, por diversas razones. Hay un grupo de códices que conservan los cuatro reinados, incluyendo el del Doliente. Hemos trabajado con cuatro de ellos: dos que se interrumpen antes del final por pérdida de folios (Esc. Q-I-3 y BNM 1664), y dos que presentan el texto completo, en el marco de esa tradición. Y son precisamente estos los dos extremos del arco: uno absolutamente prolijo, al punto de sospechoso de ser demasiado

¹ El presente trabajo fue leído en las II Jornadas Internacionales de Historiografía e Historia de la Lengua – III Annual EDIT Colloquium (*Estoria Digi Tal*), desarrolladas en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla los días 23, 24 y 25 de noviembre de 2015.

² Inés Fernández-Ordóñez (2002). «Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual», *La Corónica* 30, 2, p. 169.

prolijo, si cabe decirlo (*British Library Add. 17906*), y el que nos ocupa, el Esc. X-I-5.³ En muchos aspectos, un compendio de deficiencias: lagunas, trasposición de textos (no por encuadernación, por cierto), y notables disparates. El copista parece desatento, aun si le otorgamos el atenuante de un eventual antiógrafo flojo. Por tanto, se puede decir que, relativamente, de los cuatro cotejados, podemos considerarlo, con el debido respeto, *el peor manuscrito*.

1. LAS CAÍDAS DE X

Veamos, pues, algunos ejemplos de *X* en sus distracciones, desvaríos, desatinos, especulando —gratuitamente— si cabe sobre la posible génesis del error.

a) Para comenzar con algo liviano, consideremos lo que podríamos denominar un salto *ex hom. ad sensum*, valga la expresión. Lo encontramos en el largo capítulo en que se transcribe el testamento del rey Juan I (1392, 6).⁴ El texto dice: «Otrosy mandamos al infante don Enrique mi fijo que guarde todas las merçedes e donaçiones quel rey nuestro padre e nos ayamos fecho a qualesquier personas». Y así *X*: «Otrosy mandamos al infante don enrique [salto] nuestro padre e nos ayamos». Podemos pensar que en algún momento de la trasmisión un copista consideró que el *Enrique* aludido no era el hijo sino el padre, y de allí el origen del salto, de un *padre* equivocado al *padre* en el antiógrafo.

b) En el mismo capítulo encontramos un interesante *locus theologicus*, del ámbito mariológico, que previsiblemente provoca la humilde confusión *asunción/ascensión*. En rigor, *ascensión* se aplica a Cristo, mientras que *asunción* a la Virgen, último dogma en la historia de la Iglesia proclamado por Pío XII en 1950. Cristo asciende por sí, mientras la Virgen es asumida. No fue un tema de discusión, como sí lo hubo en cuanto a si murió y resucitó luego o no: por eso se hablaba del *tránsito* o, sobre todo en la tradición oriental, de la *dormición*. El texto se refiere a la sepultura de la reina doña Leonor, donde dispone el rey que:

Nos por conplir su voluntad ordenamos e mandamos que el su cuerpo sea enterrado en aquel logar onde esta en deposito çerca de aquel logar onde esta la nuestra sepultura delante el sobredicho altar de la Asumpçion de Santa Maria, en tal manera que la su sepultura este a la nuestra mano esquierda.

Obviamente, la mejor lección es *Asumpçion*, que trae el ms. *b*. Son explicables las lecturas de *Q* (*asempçion*) y de *M* (tan cuidadoso por lo general) que trae *açension*. Pero *X* desbarra completamente, pues escribe *sitesion*. Un copista irreflexivo, aun cuando eso estuviera en su antiógrafo.

³ Emplearemos para estos manuscritos las siguientes siglas, de acuerdo con el uso en las ediciones del SECRET:

Q: Esc. Q-I-3

b: BNM 1664

M: *British Library Add. 17906*

X: Esc. X-I-5

⁴ Indicamos año y número de capítulo según nuestra propuesta de texto a editar.

c) Algo semejante ocurre en 1392, 13. Largamente se viene hablando de la reina de Navarra, doña Leonor, y de pronto en dos ocasiones irrumpe la imposible lectura *doña hurraca*, por *de nauarra*.

d) Más explicable, quizá, por confusión, hábito y desatención, es lo que encontramos en 1393, 16, donde reaparece un eclesiástico, legado papal. Dice el texto:

E estonçe era llegado al rey el obispo d'Alui, legado del Papa Clemente Setimo, del qual deximos que era venido otra vez a Madrid luego que el rey reynara nuevamente. E entonçe era obispo de San Ponçe, e agora dieronle otro obispado que dezian d'Alui.

Por *de San Ponçe*, nos regala *X de Santiago Ponçe*. Se arrastró mecánicamente *Santiago* luego de *obispo de*; es evidente que el copista estaba pensando en otra cosa que su tarea inmediata.

e) En 1391, 26 podríamos sospechar la génesis de error en *X* si suponemos una lectura de origen semejante a la que encontramos en *Q*:

E en estos dias el rey era ya partido de la villa de Cuellar, ca llegara y entonçes don Gonçalo Nuñes maestre de Calatraua con trezientas lanças, segunt dicho avemos, e otros caualleros. E eran ya con el rey muchas compañías, {e era ya llegado el rey a Valladolid, e de cada dia le venian muchas *gentes*} de cauallo e de pie [Entre llaves la omisión de *X*; *gentes*: compañías, *Q*].

En este pasaje la larga omisión de *X* habría podido originarse en un salto *ex hom*, si suponemos que en lugar de *gentes* leía en su antígrafo *compañías*, como ocurre en *Q*.

f) Como es fácil de predecir, hay lugares donde se acumulan las distracciones. En 1393, 19, el rey está en Vizcaya. Y tenemos los desvaríos. Donde el texto dice: «E dende el rey partio de Bermeo e vino para la Guernica», *X* trae *Burgos* por *Bermeo*; y a poco andar topamos, en lugar de *penas e castigos*, con *penas e castillos*.

2. PERO, A VECES, LA MEJOR LECCIÓN

a) En 1391, 3 *X* es, en soledad, el que nos parece mejor:

E otro dia juntaronse todos los señores e caualleros e procuradores del reyno en vna yglesia de la villa de Madrid, e alli llego el arçobispo de Toledo e fizo jura de ser e tener e guardar la via del consejo segund era ordenado. Pero que dizia que a el paresçia mejor la otra manera sy a ellos pluguiese de lo fazer.

Q y *b* simplemente omiten *la otra manera*. El caso de *M* es más complejo, pues la palabra *mejor* se interrumpe por final de línea en la *e* y continúa con *nera*, pero otra mano sobrescribe al margen *por la otra / ma*. Lo que indica un *locus* con problemas, obviamente.

b) Otra vez nos sorprenderemos en 1393, 7, ahora con con dos *loci*. Aquí ya no contamos con *b*. El capítulo trata la recuperación por parte del rey del alcázar de Zamora, y lo que ocurre en Ledesma. Los alcázares funcionan tácticamente como llave de la ciudad. Esto es decisivo para evaluar las lecciones. Y el de Ledesma queda en manos de Nuño

Núñez, sospechado de poder arreglar con los portugueses. Y allí viene el pasaje en cuestión: «E sy Nuño Nuñez por alguna manera non se touiese por contento podria dar aquel logar a los de Portugal e acogerlos por el alcaçar». En este lugar *X* es el único que ofrece la lección que incluye *alcaçar*, que omiten *Q* y *M*. El resultado de esta omisión no da necesariamente un absurdo total, pero ciertamente el contexto es determinante, y *X* no ha demostrado mucha vocación amplificatoria, como sí se deja ver en *M*.

c) Y luego un añadido pertinente, al fin de capítulo:

E el rey e los sus tutores e los del su consejo entendieron lo que los de Ledesma le enbieron dezir, e dubdauan mucho sy las treguas de Portugal se farian, las quales se trabtauau entonçe, o sy avria guerra. E cataron manera como Nuño Nuñez dexase el alcaçar de Ledesma, e fablaron con el e fizieronlo contento en al, e dexo el dicho alcaçar de Ledesma.

En este lugar únicamente *X* añade «e tomolo vno de los mensajeros que tratauan las treguas con los de Portugal». Una *amplificatio* que no deja de ser coherente y no parece derivarse de la minerva del copista.

d) Un capítulo paradigmático: el capítulo 24 del año 1393 es especialmente didáctico, en cuanto a la convivencia del error absurdo (nos viene a la memoria lo que el mundo deportivo llama *no forzado*), y muy evidente pues está en el epígrafe, con un caso claro de mejor lección, en el cuerpo del capítulo.

Así es que en el epígrafe *X* trae *monjes* por *omenaje*; y sorprendentemente en el cuerpo del texto conserva la mejor lección, *entendiendo*, frente a *Q* y *M*.

Veamos el epígrafe; el texto que proponemos es el siguiente: «Capitulo xxiiiiº. Como el rey dixo en las cortes que quitaua los omenajes que los del regno vnos a otros fizieron por manera de ligas en el tiempo de las tutorias». Y en *X* leemos: «De como el rey dixo en las cortes que quitaua los monjes que los del reyno vno a otro fizieron por manera de algunas ligas en el tiempo de su tutoria». Frente a esto, y en un contexto donde el vocablo *omenajes* resulta principalísimo y central, clave del sentido del pasaje, damos con un destacable acierto de *X* frente a *Q* y *M*. Claro que, a esta altura, ya no contamos con *b*.

Transcribimos ampliamente el pasaje para su mejor comprensión:

Asy fue que despues que el rey don Enrique regno que fue como era en pequeña hedad, que non avia mas de de onze años quando començo a reynar, ouo en el reyno e en la su corte muchos vandos e muchas rebueltas, por lo qual ovieron los vnos con los otros de fazer sus amistades e juras e pleitos e omenajes de se ayudar. E por esta razon de cada dia recresçian mas las enemistades, e venia dello grand deseruiçio del rey. E por esta razon, este dia del asentamiento que el rey en estas cortes fizo dixo que el entendiendo que conplia a seruiçio suyo que les mandaua que los tales omenajes que se avian fecho vnos a otros despues que el reynara, que de aqui adelante non los guardasen, ca non eran conplideros a su seruiçio.

Frente al *entendiendo* de *X* tenemos *entendimiento* en *Q* y *entendia* en *M*.

Y, finalmente, esta vez sí en un texto con los cuatro testimonios, un texto con un más que honroso papel de *X* y un *M* (recordemos su habitual y probablemente excesivo perfeccionismo) aquí deslucido. Lo encontramos en el extenso testamento del rey don Juan. El texto que proponemos es este:

Otrosy mandamos a los nuestros testamentarios que caten el testamento del rey nuestro padre e que sepan el docte que mando a la dicha infante nuestra hermana, que vean quanto es el docte que rescıbio el rey de Nauarra de su casamiento. E que todo lo que mengua de lo que avia de aver la dicha infanta nuestra hermana que lo aya el rey de Nauarra.

Nos inclinamos en su momento por la lección *mengua*, en la que coinciden *Q* y *b*. Solitario *M* se desliza hacia *mantenga*, fácilmente desechable. Y entonces *X*, con elegancia y sin alardes, nos obsequia con *menguare*. Y nos pone en un estado de duda y frente a una no tan automática y fácil decisión.

LABERINTO DE FORTUNA, 4 F: UNA PROPUESTA DE ENMIENDA

Juan Héctor FUENTES
Universidad de Buenos Aires – IIBICRIT (CONICET)

1. INTRODUCCIÓN: SOBRE LA ENMIENDA CONJETURAL

En líneas generales, la crítica textual de las últimas décadas se ha inclinado hacia la *emedantio*¹ *ope codicum*, dejando de lado la conjetura, *divinatio* o *emendatio ope ingenii*.² Sin embargo, como bien señala Blecua, «la conjetura es recomendable siempre que exista un *locus criticus* oscuro» (Blecua, 1983: 125). Dicha operación ecdótica debe utilizarse cuando el texto a editar presenta un grado importante de corrupción o cuando las variantes que ofrecen los testimonios manuscritos no son satisfactorias. Tanto la *emendatio* como la *selectio* se realizan en conformidad con cuatro criterios: 1) la *lectio difficilior*; 2) el *usus scribendi*; 3) la *conformatio textus*; y 4) la *res métrica*, en el caso de obras en verso.³ Haciendo propias las palabras de Hernández Muñoz, «en muchos casos la conjetura es el único trampolín que nos puede hacer saltar desde los textos corruptos conservados hasta lo que pudo ser el texto original de autor» (2008: 115).

¹ O *correctio*, forma que propone Gomez Gane (2013: 139), siguiendo a Rizzo (1973: 268-275).

² Tarrant (1995: 117-122 y 2016: 65-85) ofrece un buen panorama del debate en torno al uso de la conjetura.

³ Véase Blecua (1983: 124). Avalle (1978) destaca, principalmente, los principios de *usus scribendi* y *lectio difficilior*, a los que agrega «(I) le leggi generali della psicologia della copia, e (II) le condizioni culturali e linguistiche dell'epoca attraverso la quale passa la tradizione manoscritta presa in esame» (111).

2. PROBLEMAS QUE PLANTEA *LABERINTO DE FORTUNA*, 4 F: «QUIEN MÁS LOS AMA»

Afirma Bernabé, en su manual de crítica textual griega: «para admitir una conjetura se requiere [...] que el texto esté clara y evidentemente errado» (2010: 82). Sin embargo, no pocas veces la oscuridad de un pasaje no es tan evidente como se espera y se la detecta luego de un detenido análisis del contexto de la obra y de su tradición manuscrita. Las estrofas iniciales del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena proporcionan un ejemplo de la situación descrita: luego de invocar a la Musa Calíope para que «los fechos que son al presente / vayan de gentes sabidos en gente» (3 f-g),⁴ la cuarta copla señala que la falta de fama para los héroes castellanos, no inferiores en méritos a los de la antigüedad clásica, tiene su causa en la ausencia de *auctores* que los celebren:

Como no creo que fuessen menores
que los d'Africano los fechos del Çid,
nin que feroçes menos en la lid
entrasen los nuestros que los agenores,
las grandes façañas de nuestros señores,
la mucha constançia de quien los más ama,
yaze en teniebras dormida su fama,
dañada d'olvido por falta de auctores (4)

Dejando de lado la cuestión gramatical en el uso de *como* con valor concesivo, que bien puede explicarse como latinismo sintáctico,⁵ y la léxica en la forma *agenores*, interpretado como una síncopa de *Agenórides* (descendientes de Agenor) o como latinismo procedente de *alienores*,⁶ la copla presenta un problema semántico en el segundo hemistiquio del verso f. El sentido general del período que se inicia con la proposición adverbial es que, aunque los castellanos igualan en proezas y valor a los antiguos, los méritos de los primeros son desconocidos por carecer de autores que pregonen sus alabanzas. Ahora bien, según esta copla, son dignas de ser recordadas las «grandes façañas de nuestros señores» (4 e)⁷ a las que el poeta suma «la mucha constancia de quie<n> los más ama» (4 f). El problema es: ¿a quién se refiere el término de la construcción preposicional «de quien los más ama»? Se podría pensar en los vasallos que *aman*, es decir, *sirven* a sus señores y son constantes en su servicio, pero, en primer lugar, *amar* con el sentido de «servir» no es utilizado por Juan de Mena en el resto del poema,⁸ y, en segundo, habría una contradicción con lo

⁴ Las citas del texto del *Laberinto* proceden de la edición de Nigris (1994).

⁵ Pons Rodríguez (2005: 19).

⁶ Véase Nigris (1994: 66, n. 4 d).

⁷ Hernán Nuñez adopta la lectura *mayores* en lugar de *señores* y comenta: «*De nuestros mayores*: De nuestros antepassados. En otros libros está viciosamente escripto *señores*» (Weiss y Cortijo Ocaña 2015: 211).

⁸ La mayor parte de las formas conjugadas y derivados verbales de *amar* se encuentra en el círculo de Venus, coplas 100-115: todas las formas presentan un sentido vinculado con la pasión amorosa. El mismo sentido presenta el verbo en el círculo de Febo (130 h), referido a Medea. En el círculo de Marte se encuentra el verbo, con el sentido de *estimar*, aplicado a don Juan de Mayorga, «sus fechos amamos» (189 e) y a Lorenzo Dávalos «que era de todos amado» (201 h). Particular interés presenta el uso de *amar* en los versos 212 e, que se analizará más adelante, y 290 d, referido irónicamente al rey don Pedro I *el Cruel*, «constante jamás a quien ama». En ambos casos junto con el verbo se asocia la idea de *constancia*: «aman con justo sentido [...] e rigen e sirven con mucha costança» (212 e-g); «seyendo constante jamás a quien ama» (290 d).

que el poeta plantea en la copla 6, donde solicita el auxilio de Apolo y de las musas para «virtudes e vicios narrar de potentes» (6 d), es decir, *poderosos*. La poca precisión del pasaje podría haber motivado que Nebrija, en su *Gramática*, omitiera 4 f-g, al citar el pasaje:

Tulio en el cuarto libro de los *Retóricos*, dos maneras pone de consonantes: una, cuando dos palabras o muchas de un especie caen en una manera por declinación, como Juan de Mena:

*Las grandes hazañas de nuestros señores,
Dañadas de olvido por falta de auctores;*

señores & *autores* caen en una manera, porque son consonantes en la declinación del nombre. Esta figura los gramáticos llaman homeóptoton (Quilis 1980: 147).⁹

Asimismo, el Brocense, advirtiendo la oscuridad del pasaje, comenta:

La mucha constancia de quie<n> los más ama. Este verso está perdido, y no tenemos exemplares antiguos para lo restituir: paréceme que se podría mejorar, leyendo: *A mucha costa de quien los más ama*, esto es, daño de sus hijos, parientes y amigos (fols. 3r/v).¹⁰

En lo que respecta a las variantes que sobre el hemistiquio ofrece la tradición manuscrita del *Laberinto*,¹¹ según Kerkhof (1995: 272), la lectura *los más ama* es la que presenta la mayor parte de los testimonios, mientras que un grupo de la subtradición *c* (CO1, MM1 y MN6b) ofrece *más lo ama*.¹²

3. PROPUESTA DE ENMIENDA: *LOS MÁS AMA, MÁS LO AMA > LO MÁS AMA*

Un análisis detenido de las variantes del pasaje que ofrece la tradición manuscrita del *Laberinto* en relación con su contexto puede ofrecernos la clave de una enmienda para una lectura más satisfactoria.¹³ Tanto *quien los más ama* como *quien más lo ama* sugieren una lectura original *quien lo más ama*: en el primer caso, el error pudo producirse por

⁹ La omisión de los versos en cuestión habría inducido a Nebrija a hacer concordar el participio *dañadas* con *hazañas*. Pérez Priego (2005: 2046) considera que las modificaciones son voluntarias para que los ejemplos se ajusten mejor a los conceptos a explicar, mientras que para Lozano (2011: 61, n. 8) las mismas se originan en el hecho de que Nebrija cite de memoria.

¹⁰ Cito por la edición de 1582. Hernán Núñez de Toledo no hace ninguna referencia especial al pasaje en su comentario (Weiss y Cortijo Ocaña, 2015: 209-211) y reproduce la lectura más difundida (*de quien los más ama*). Para el Brocense y la tradición exegética del poema, véase Núñez Rivera (1997), Jiménez Calvente (2002) y Gómez Moreno (2015).

¹¹ Para la tradición textual del *Laberinto de Fortuna*, véase Nigris (1994: LXXIII-LXXXVII), Kerkhof (1995: 33-86), Gómez Moreno (2002: 670-674) y Pérez Priego (2010: 27-37).

¹² La lectura que ofrece el *Cancionero castellano de París* (PN5), *más los*, se explica por contaminación o bien por un intento de guardar la concordancia del pronombre con *señores* del verso anterior. Cf. Nigris, 1994: 198.

¹³ «La conjetura [...] no debe prodigarse pero sí es legítima cuando existe un error evidente de copia o cuando una lección aparentemente correcta —el caso de numerosas *lectiones faciliores*— no se amolda al contexto (*conformatio textus*) como se esperaría» (Blecu, 1983: 127).

adición del fonema *-s* quizá por atracción del sonido final de *más*, facilitando la concordancia con *señores* del verso anterior; en el segundo, una lectura trivializada habría llevado al copista a la alteración del orden, anteponiendo el adverbio *más* y transformando, así, el artículo neutro *lo* en pronombre en función OD.

La enmienda *quien lo más ama* se adecua mejor al contexto de la copla. Si bien el poeta en la copla 6, como hemos referido, anuncia su voluntad de «virtudes e viçios narrar de potentes», en la copla 4 se centra en la virtud de la fortaleza, anticipando lo que hará en el resto del poema, ya que el círculo de Marte, consagrado a dicha virtud, prototípica del estamento nobiliario, es el que más coplas abarca (coplas 128-213).¹⁴ La expresión *amar lo más* sugiere un calco de la correspondiente latina utilizada por santo Tomás para definir el acto propio de una virtud aneja a la fortaleza, la magnanimidad (*magnanimitas*): *in magna/maximum o ad maiora/maxima tendere*, es decir, «tender a lo mayor, a lo más». ¹⁵ De esta manera el pasaje tendría el sentido de «la mucha constancia de quien ama lo mayor», en definitiva, «del magnánimo». ¹⁶

4. LA MAGNANIMIDAD: VIRTUD ANEJA A LA FORTALEZA

Que el poeta se detenga en la *fortitudo* es absolutamente previsible, ya que esta y la liberalidad conforman las virtudes axiales del *ethos* nobiliario.¹⁷ Resumiendo el pensamiento de santo Tomás, Fernández (2003) define la fortaleza como:

La virtud cardinal que potencia la voluntad para que se decida por el bien difícil con el fin de alcanzarlo, empleando para ello todas las fuerzas, incluso con riesgo de la propia vida corporal. Por eso se la denomina la *virtud del bien arduo* y perfecciona el apetito irascible (250).¹⁸

¹⁴ Véase Beltrán (1971: 322) y Nigris (1994: 123, n. 134).

¹⁵ Gauthier (1951: 359) ofrece una detallada lista de los giros utilizados por el Aquinate para definir el acto de la magnanimidad. El uso del sintagma nominal integrado por el adverbio *más* sustantivado y el artículo neutro *lo* con el significado de «lo mayor, lo máximo» se encuentra registrado ya en *Libro de los doze sabios o Tratado de la nobleza y lealtad* (ca. 1237): «como muchas vezes ayamos visto muchos reynos ser perdidos por aver rey o príncipe o regidor cobarde e flaco e de poco esfuerço, e por contrario con esfuerço e fortaleza levar lo poco a lo mucho e lo menos a *lo más*, e ser defendidas muchas tierras por ello» (cap. 4); «E más temor pone la saña del rey o del regidor que es conoçido por justia que la justia que faze o manda fazer, e más la deve mostrar a los grandes que a los pequeños, que ganado *lo más*, lo menos es cosa vençida» (cap. 9). Advértase que en la primera cita la expresión es utilizada en relación con la virtud de la fortaleza, objeto de los capítulos 4 y 5 del tratado. Con el mismo sentido es empleada en el *Setenario*: «Et por esto dixo él [Jesucristo] a Sant Pedro e a Santa Yague e a Sant Ioán e a Sant Andrés, que eran apóstolos en que él más ffiaua, quando los vió andar [36v] pescando, que sse viniesen para él e que los ffaría pescadores de los omnes, commo los ffizo después; que ellos sspieron pescar de guisa que todo *lo más* e lo meior del mundo conuertieron» (Vanderford, 1945: 112). En el *Laberinto* la construcción es utilizada otras dos veces, pero acompañada de un complemento preposicional: «lo más de Ethiopia» (49 a) y «lo más de lo antigo» (273 a).

¹⁶ En la copla 182 b encontramos una referencia directa a la magnanimidad, cuando llama *magnánimo* al conde de Niebla. Asimismo, en *La coronación del marqués de Santillana* aplica el mismo calificativo a don Íñigo López de Mendoza, en el prólogo y en el preámbulo tercero (Pérez Priego, 1989: 105 y 108).

¹⁷ Véanse Rodríguez Velasco (1996: 317-343), Fernández Gallardo (2006: 466, 469) y Accorsi (2015: 47).

¹⁸ Micer Francisco Imperial en *El dezir de las syete virtudes* así la describe:

La otra dueña ha nombre Fortaleza,
non teme taja nin punta de espada,
nin preçia oro, nin teme pobreza,

Dos son los actos propios de la fortaleza: el acometer y el resistir, siendo este último el principal por ser el más penoso y heroico;¹⁹ y el acto principal, el martirio, es decir el acto «por el que se sufre voluntariamente la muerte en testimonio de la fe o de cualquier otra virtud cristiana relacionada con la fe» (Royo Marín, 1973: 358). En torno a los dos actos principales de la fortaleza se distribuyen las seis partes, que reúnen las seis virtudes que le son anejas:²⁰ referidas al primer acto, es decir, al acometer, la *magnanimidad*, «la virtud que inclina a las persona a acometer, en el ejercicio de cualquiera de las virtudes, grandes obras, dignas de honor y de aprecio» (Fernández, 2003: 259)²¹ y la *magnificencia*, que dispone a realizar grandes obras materiales que impliquen grandes trabajos o gastos;²² referidas al segundo objeto, es decir, al resistir, por una parte, la *paciencia*, por la que se sopor-

e vençe voluntat desenfrenada;
por ende está fuertemente armada,
e ante pechos el escudo tiene,
por se escudar quanto el golpe viene
de qualquiera parte muy aparejada.
(Nepaulsingh, 1977: 111)

¹⁹ Así lo da a entender también el poeta, más adelante, cuando define la fortaleza:

Es fortaleza, pues, un grant denudo
que sufre las prósperas e las molestas;
salvo las cosas que son desonestas,
otras ningunas non le fazen miedo;
fuye, deseña, depártese çedo
de las que disformes por viçio se fazen;
las grandes virtudes inmenso le plazen,
plázele el ánimo firme ser quedo (213).

Fernando del Pulgar comenta en su biografía de don Fernando Álvarez de Toledo: «e como el cometer, e el durar en las lides son dos atos pertenescientes a la virtud de la fortaleza, e para el acometer sea necesaria la ira, e para el durar en la obra conuenga tener buen tiento; por cierto las claras fazañas deste cauallero nos mostraron que touo gracia singular para usar de lo uno e de lo otro, de cada cosa en sus tiempos. Esta fazaña fizo este conde, en la cual nos dio a conocer, que la virtud de la fortaleza no se muestra en guerrear lo flaco, mas parece en resistir lo fuerte...» (Domínguez Bordona, 1969: 51-52).

²⁰ El listado de las partes de la fortaleza varía según las fuentes utilizadas. La *Glosa al regimiento de príncipes de Egidio Romano* incluye seis: «magnanimidad e grandeza de corazón, fiducia, seguridad, magnificencia, constancia, paciencia, según Tulio» (Beneyto Pérez, 1947: 83). Micer Francisco Imperial menciona ocho en *El dezir de las syete virtudes*:

Sus fijas desta [la fortaleza] an grant dinidat:
son doncellas de grant exçelencia,
e es la primera Magnanimidat
e la segunda es Magnifiçençia,
e Segurança, la quarta Paçiencia,
e Mansedunbre, la sesta Grandeza,
e Perserverança; la otava Firmeza;
de las mirar non ayas niglignencia.
(Nepaulsingh, 1977: 112)

Diego de Valera en su *Breviloquio de virtudes*, en cambio, distingue siete: «la fortaleza tiene siete partes, conviene saber: magnanimidad, fiusa, constancia, perserverancia, magnificencia, seguridad, paciencia» (Penna, 1959: 149).

²¹ Santo Tomás afirma que «la *magnanimidad* implica cierta tendencia del ánimo a las cosas grandes» (*magnanimitas ex suo nomine importat quandam extensionem animi ad magna*) (*Suma Teológica*, II-II, q. 129 a. 1). Gauthier (1951) dedica un excelente estudio a esta virtud. Una visión sintética en Sáenz (1998). La *Glosa castellana al regimiento de príncipes* la define como «acometimiento voluntarioso e razonable de cosas graves» (Beneyto Pérez, 1947: 83). Sobre el tratamiento de la magnanimidad en la traducción castellana del *Regimiento*, véase Díez Yáñez (2014).

²² II-II, q. 134-135.

tan las dificultades físicas o morales,²³ y la *longanimidad*, que anima a permanecer en la búsqueda de un bien aparentemente inalcanzable,²⁴ y por otra, la *perseverancia* y la *constancia*, que hacen que el hombre se mantenga firme en la práctica del bien a pesar de la dificultad que provenga de la larga duración del acto, en el caso de la primera, o de las dificultades que procedan de cualquier otro impedimento externo, en el caso de la segunda.²⁵

Si volvemos a la copla en cuestión, puede observarse cómo los elementos que integran la virtud de la fortaleza estructuran los versos 4 a-f. En la prótasis concesiva, que ocupa los dos primeros, el poeta, mediante el uso de la lýtotes, nos ofrece una comparación entre los antiguos y los castellanos: en primer lugar, respecto de los no «menores fechos... del Çid» con los de Escipión Africano (a-b); a continuación, en torno a la pasión relacionada con el acto de acometer de *los nuestros* con la de los *Agenores*: «nin feroçes menos en la lid entrasen los nuestros...» (c-d).²⁶ Esa misma estructura se nos presenta en la apódosis: en primer lugar, la referencia a «las grandes fazañas de nuestros señores» (e), es decir, el resultado del acto de acometer, como en los primeros versos de la estrofa; y, a continuación, «la mucha constancia», o sea, la disposición vinculada con el acto de resistir. La enmienda de *quien lo más ama* ofrece una lectura más satisfactoria de todo el pasaje, ya que en la magnanimidad se cierra la secuencia y se resumen los actos y virtudes mencionados en el pasaje:

«non... menores... fechos»	→	«grandes façañas»	}	«quien lo más ama» = magnanimidad
«nin... feroçes menos» (<i>audacia</i>)	→	«Mucha costança»		

Nótese que el verbo *yazer* en singular subraya la unidad conceptual de las *grandes fazañas* y la *mucha costança*, como elementos constitutivos de la magnanimidad.

5. MAGNANIMIDAD Y HONORES

La nueva lectura que ofrece la enmienda del pasaje pone en relieve el valor los últimos versos de la copla «yaze en teniebras, dormida su fama, / dañada de olvido por falta de actores» (4 g-h): el hecho de que al magnánimo no se le rindan los honores que merece no es algo meramente anecdótico, antes bien, implica una situación de injusticia, ya que,

²³ II-II, q. 136 a. 1-4.

²⁴ *Idem*, q. 136 a. 5.

²⁵ *Idem*, q. 137.

²⁶ Como bien señala Herrero Ingelmo, el adjetivo *feroce* es utilizado en el *Laberinto* con el significado de «fuerte, esforzado»: «*Feroce* aparece en el *Laberinto* en una referencia a don Juan de Mayorga: “su mano feroçe, potente, famosa” (189b), donde el adjetivo significa “valerosa, esforzada”, primer significado latino. Hernán Núñez anota: “Su gran fortaleza y esfuerzo”. En el Comentario a la Coronación (108) aparece el sustantivo: *feroçidad e valentía*. Desde principios del siglo xv se documenta con el valor normal. En este caso, en español haber vivido el sentido negativo» (2006: 9). Precizando el sentido del adjetivo, el poeta probablemente haga referencia a la osadía (*audacia*), es decir, la pasión regulada por la fortaleza «cuyo movimiento propio consiste en lanzarse a combatir lo que es contrario al hombre» (*motus audaciae consistit in invadendo id quod est homini contrarium*) (santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, II-II, q. 127 a. 2.)

como señalaron Aristóteles y santo Tomás, la magnanimidad atiende a los grandes honores y a la gloria.²⁷ De esta manera el poeta se presenta como aquel destinado a reparar esta situación, exaltando la gloria de aquellos que son dignos de recordación, como expresa en la copla 3, al invocar a Calíope:

combida mi lengua con algo que fable;
levante la Fama su boz inefable
por que los fechos que son al presente
vayan de gentes sabidos en gente:
olvido non prive lo qu'es memorable (3 d-h).

6. «CA ESTOS MÁAS AMAN... LA RECTA JUSTICIA»: LA MAGNANIMIDAD, VIRTUD GENERAL

Los elementos que estructuran la copla 4, en relación con la virtud de la magnanimidad, y que a partir de la propuesta de enmienda adquieren nueva significación, son asimismo operativos para analizar las estrofas que cierran el círculo de Marte, que, como hemos mencionado, es el consagrado a la virtud de la fortaleza. Luego de la visión del alma de don Fernando de Padilla, maestre de la Orden de Calatrava, muerto por el infante don Juan en 1443, ante una pregunta de su interlocutor, Providencia distingue entre la fuerza corporal y la virtud de la fortaleza:

La mi guiadora con dulces respuestas
respuso: «La rueda de Mares presenta
los que por fuertes virtud representa;
de fuerça desnuda non faze ella fiesta (210).

Fuerça se llama, mas non fortaleza,
la de los miembros, o grant valentía;
la grant fortaleza en el alma se cría
que viste los cuerpos de rica nobleza,
de cuerda osadía, de grant gentileza,
de mucha constancia, de fe e lealtad:
a tales esfuerça su abtoridat
que débiles fizo la naturaleza (211).

A continuación, luego de invocar al monarca, le dirige una exhortación²⁸ para que se rodee de aquellos que son fuertes por virtud en orden al recto gobierno del reino:²⁹

²⁷ *Suma Teológica*, II-II, q. 129 a. 1: *Et ideo consequens est quod magnanimitas consistat circa honores*. En la *Glosa castellana al regimiento de príncipes de Egidio Romano* se afirma: «[la magnanimidad] cata a grandes onrras» (Beneyto Pérez, 1947: I, 179).

²⁸ Comenta Hernán Núñez: «*Muy claro príncipe*: Endereça de su costumbre la obra al rey y dale consejo que de los hombres guarnecidos de la virtud / [S 142v] de la fortaleza tenga gobernado su reyno, porque los tales son más dados a la virtud y recta consciencia que al interesse, y sirven constamente y con lealtad» (Weiss y Cortijo Ocaña, 2013: 772).

²⁹ La conveniencia de la virtud de fortaleza y, específicamente, de la magnanimidad para el rey y para los nobles que le asisten en el gobierno es sostenida en la *Glosa castellana al regimiento de príncipes de Egidio Roma-*

Muy claro príncipe, rey escogido,
de los que son fuertes por esta manera
la vuestra corona magnífica quiera
tener con los tales el reino regido;
ca estos más aman con justo sentido
la recta justicia que non la ganancia,³⁰
e rigen e sirven con mucha costança
e con fortaleza en el tiempo debido (212).

Es de notar que en presente pasaje la fortaleza es presentada en relación con otra virtud a la que está subordinada: la justicia.³¹ Esta virtud cardinal junto con la prudencia son las propias del monarca, como afirma santo Tomás: *istae duae virtutes sunt maxime propriae regi, scilicet prudentia et iustitia*, «estas dos virtudes, la prudencia y la justicia, son las propias del rey» (II-II q. 50 a. 1 ad 1).³² Ahora bien, lo dicho sobre la fortaleza respecto de la justicia también se puede aplicar a la magnanimidad, aunque conviene hacer una aclaración al respecto, ya que, al abordar el estudio de la magnanimidad, santo Tomás hace una doble consideración de la misma, como virtud *especial* y como *general*: *especial*, en cuanto es una virtud aneja a la fortaleza, integrándose a ella; *general*, *no in essendo* sino *in causando*, es decir, en la operación, perfeccionando el resto de las virtudes, muy especialmente la prudencia y la justicia.³³ Es precisamente ese el sentido de 212 e-f: «ca estos más

no: «[...] conviene mucho a los reyes haver aquellas cuatro condiciones buenas de los nobles. La primera, que deven ser magnánimos e de grandes corazones, e esto podemos probar por dos razones. La primera es que si todos los nobles son ordenados a defendimiento de la tierra, mucho más los reyes, que son señores e defensores de ella e para ellos ser buenos defensores conviéneles ser magnánimos e de grandes corazones, ca si esto no oviesen, nunca podrían bien defender la tierra; onde dice Valerio Máximo que la grandeza de corazón vecina es de la nobleza, ca la flaqueza de corazón le envilecería. La segunda razón es que la primera parte dela fortaleza es la grandeza del corazón e así a los nobles pertenesce mucho ser fuertes e recios en fortaleza de virtud, que es muy mejor que la fortaleza del cuerpo, con la cual a las veces está flaqueza de corazón. Mucho más esto pertenesce a los reyes, por la cual cosa les conviene ser magnánimos e de grandes corazones. E estas dos razones pone Polícrato en el libro del Ensenamiento de Trajano, do dice que los nobles son tales como las manos en el cuerpo del omme, que son siempre aparejadas naturalmente a ayudar a todos los otros miembros del cuerpo, e ninguno puede decir cuánto es el provecho de ellas» (Beneyto Pérez, 1947: 313). Con respecto al *Policratico*: se trata del *Policraticus* de Juan de Salisbury (ca. 1110/20-1180), que introduce numerosas citas de la *Institutio Traiani*, atribuida a Plutarco. Para la presencia del *Policraticus* en la literatura castellana medieval y la problemática de la *Institutio*, véase Huélamo San José (2005).

³⁰ Sobre el desprecio de los bienes temporales en el magnánimo: «E de esto parece cómo nos podemos facer magnánimos e de grandes corazones, ca entre todas las cosas porque lo podemos facer es presciar poco todos estos bienes temporales, siquier sean onrras, siquier sean riquezas, siquier sean señoríos o cualesquier otros bienes. Ca porque los omnes prescian estas cosas mucho, cuando las no pueden alcanzar o las pierden, quebrántanse así como omnes de flaco corazón, o cuando las pueden alcanzar e las han, finchense e fáncense soberbios e presuntuosos. Por ende, cuando el omme más prescia las obras de virtudes que todas las otras cosas, sabe bien sufrir cualesquier venturas que le acaezcan e así se face magnánimo e de gran corazón» (Beneyto Pérez, 1947: 180).

³¹ «El hombre no expone su persona a los peligros de muerte a no ser por conservar la justicia. De ahí que la gloria de la fortaleza depende, en cierto modo, de la justicia. Por lo cual dice san Ambrosio que “la fortaleza sin la justicia es materia de iniquidad, ya que cuanto más poderosa, más pronta está a oprimir al inferior» (II-II q. 123 a. 12 ad 3).

³² Cf. Pieper (1980: 148-149).

³³ *Quaelibet virtus habet quandam decorem sive ornatum ex sua specie, qui est proprius inicuique virtuti. Sed superadditur alius ornatus ex ipsa magnitudine operis virtuosi per magnanimitatem, quae omnes virtutes «maiores facit», ut dicitur in IV «Ethic.»* («Toda virtud posee un ornato o belleza específica y propia de cada una. Pero la magnanimidad añade el ornato de las grandes obras de virtud, y por eso “hace crecer todas las virtudes”, como leemos en la Ética») (II-II, q. 129 a. 5 ad 3).

aman con justo sentido / la recta justicia que non la ganancia», es decir, «conviene que el reino sea regido con aquellos que son fuertes de virtud y ejercen la justicia con magnanimidad por encima de la ganancia». ³⁴ De este modo, la expresión *quien lo más ama* de 4 f haría referencia a la magnanimidad en cuanto virtud específica de la fortaleza que atiende a *lo más, ad magna* («grandes fazañas»), mientras que *más aman... la recta justicia*, a la magnanimidad en cuanto virtud general que perfecciona el ejercicio del resto de las virtudes, en este caso, de la justicia. La primera concepción de la magnanimidad se ejerce, principalmente, durante la actividad guerrera, mientras que la segunda se ajusta más al gobierno del reino:

<i>Amar lo más</i>	→	Magnanimidad (virtud específica)	→	Integra la fortaleza	→	Grandes fazañas bélicas
<i>Amar más</i> [la justicia]	→	Magnanimidad (virtud general)	→	Perfecciona la Justicia	→	Gobierno del reino

Obsérvese, en uno y otro caso, la inclusión de la constancia («la mucha constancia») como virtud complementaria. ³⁵

7. CONCLUSIÓN

La enmienda conjetural *quien lo más ama* se justificaría, en consecuencia, por ser la *lectio difficilior* frente a *quien los más ama* y *quien más lo ama*. Asimismo, si bien el sintagma *lo más* no vuelve a ser utilizado por el poeta en el *Laberinto*, tanto su uso en la tradición sapiencial y jurídica medieval (*Libro de los doze sabios, Seteneario*) como la coherencia que presenta en relación con el trasfondo ideológico y doctrinal del poeta ³⁶ y su carácter operativo en la *conformatio textus* («quien lo más ama» / «más aman la recta justicia») le confieren a la conjetura un alto grado de verosimilitud. ³⁷ A pesar de que la enmienda

³⁴ Sobre la participación de los nobles y grandes señores en la aplicación de la justicia y el gobierno del reino, se afirma en las *Partidas*: «Por heredamiento han señorío, los Príncipes, e los Duques, e los otros grandes Señores, de que fablamos en la ley ante desta. E conuino que fuessen por esta razon: porque el Emperador, e el Rey, maguer sean granados Señores, non pueden facer cada vno dellos mas que vn ome, por que fue menester que ouiesen en su Corte omes horrados, que le siruiesen, e de quien se gouernassen las gentes, e tuuiesen sus lugares en aquellas cosas, que ellos ouiesen de ver por mandado dellos. E ha poderia cad vno dellos en su tierra, en facer justicia, e en todas las otras cosas que han ramo de señorío, segund dicen los priuilegios que ellos han de los Emperadores, e de los Reyes, que les dieron primeramente el señorío de la tierra, o segund la antigua costumbre, que vsaron de luego tiempo; fueras ende que no pueden legitimar, nin fazer ley, nin fuero nueuo, sin otorgamiento del pueblo. E deuen vsar en las otras cosas de su poderío derecho, en las tierras que son Señores, en aquella manera que en las leyes de suso diximos, que lo han de fazer los Emperadores, e los Reyes» (Partida II, T. I, Ley XII).

³⁵ En el *Tratado sobre el título de duque* la constancia acompaña a la fortaleza en 4.b.14: «Los fuertes ganarían este serto de fojas e ramas de robres que por la dureza de aqueste arbor se denotase su *constancia e fortaleza*» (Vasvari, 1976: 89-90).

³⁶ En este punto, es oportuno recordar las palabras de Blecua sobre el criterio de *usus scribendi*: «El *usus scribendi* —en el sentido más amplio, el que incluye la *inventio*— no es en este caso peculiar de un autor ni de una lengua ni de una cultura nacional; es el *usus scribendi* de un sistema más amplio: el de la cultura medieval» (Blecua, 1983: 134).

³⁷ En cuanto a la *res metrica*, la enmienda mantiene la estructura A + A (oóoóo / oóoóo) del verso anterior, reforzando el paralelismo que se da entre uno y otro. Para la métrica del poema, véase Foulché-Delbosc (1903).

propuesta sea probable, no por ello se sigue que deba ser estrictamente necesaria: «la conjetura es intrínsecamente un acto de interpretación» (Roncaglia, 1978: 487) y, como afirma Ernesti, «interpretatio non potest mathematice certa esse».³⁸ Con todo, sigue siendo válida como *hipótesis de trabajo*³⁹ capaz de irradiar «nueva luz crítica sobre el entorno y aun sobre la obra en general» (Blecuca, 1983: 127).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACCORSI, Federica (2015). «La idea de nobleza entre Mena, Valera y Rodríguez del Padrón», en Cristina Moya García (ed.), *Juan de Mena: de letrado a poeta*. Woodbridge: Tamesis Books, pp. 45-54.
- ALFONSO X EL SABIO (1945). *Setenario*, ed. de Kenneth H. Vanderford. Buenos Aires: Instituto de Filología.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1978). *Principi di critica testuale*. Padova: Antenore.
- BELTRÁN, Luis (1971). «The Poet, the King and the Cardinal Virtues in Juan de Mena's *Laberinto*», *Speculum*, 46, 2, pp. 318-332.
- BENEYTO PÉREZ, Juan (ed.) (1947). *Glosa castellana al regimiento de príncipes de Egidio Romano*, I. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- BERNABÉ, Alberto (2010). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid: Akal (Akal/Textos, 33).
- BLECUCA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia (Literatura y sociedad, 33).
- CONTINI, Gianfranco (1986). *Breviario di Ecdotica*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- DÍEZ YÁÑEZ, María (2014). «Las virtudes de la liberalidad, magnificencia y magnanimidad en la tradición aristotélica en España a través de las traducciones al castellano del *De Regimine Principum* de Egidio Romano», en Cesc Esteve (ed.), *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR (Publicaciones del SEMYR, Actas, 8), pp. 449-466.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2006). *Métrica española*, Madrid: Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 11).
- FERNÁNDEZ, Aurelio (2015). *Moral especial*. Madrid: Rialp.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (2006). «La biografía como memoria estamental. Identidades y conflictos», en José Manuel Nieto Soria (dir.), *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (ca. 1230-1504)*. Madrid: Silex, pp. 423-488.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1903). *Juan de Mena y el «Arte mayor»*, Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.
- GAUTHIER, René-Antoine (1951). *Magnanimité. L'idéal de grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*. Paris: Vrin (Bibliothèque Thomiste, 28).
- GOMEZ GANE, Yorick (2013). *Dizionario della terminologia filologica*. Torino: Accademia University Press.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2002). «Juan de Mena», en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (dirs.), *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisiones*. Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 21), pp. 670-685.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2015). «La fortuna del *Laberinto*», en Cristina Moya García (ed.), *Juan de Mena: De letrado a poeta*. Londres: Tamesis, pp. 153-62.

Una síntesis en Pérez Priego (1989: XVI-XVII), Nigris (1994: LXX-LXXXIII), Kerkhof (1995: 30-32) y Domínguez Caparrós (2006: 170-172).

³⁸ Citado por Roncaglia (1978: 487).

³⁹ El concepto de *ipotesi di lavoro* aplicado a la edición crítica es formulado por Contini (1986: *passim*).

- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe (2008). «Crítica textual», en Francisco Rodríguez Adrados, José Antonio Berenger, Eugenio R. Luján y Juan Rodríguez Somolinos (eds.), *Veinte años de filología griega (1984-2004)*. Madrid: CSIC (Manuales y anejos de *Emerita*, 49), pp. 103-131.
- HERRERO INGELMO, José Luis (2006). «Significados extraños: el cultismo semántico en un diccionario histórico», *Seminario Internacional: Diccionario Histórico II. Nuevas perspectivas lingüísticas*, organizado por la Universidad Carlos III de Madrid y la Universidad Autónoma de Barcelona, Getafe, 26-27 de octubre de 2006, en línea: <http://diarium.usal.es/joluin/files/2013/12/significadosextranos.pdf>.
- HUÉLAMO SAN JOSÉ, Ana M. (2005). «El *Policraticus* en la literatura medieval castellana», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de la Associació Hispànica de Literatura Medieval. Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, 3 vols. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 905-916.
- IMPERIAL, Micer Francisco (1977). «*El dezir de las syete virtudes*» y otros poemas, ed. de Colbert I. Nepaulsingh. Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 131).
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (2002). «Los comentarios a las “Trescientas” de Juan de Mena», *RFE*, 82, 1-2, pp. 21-44.
- MENA, Juan de (1976). *Tratado sobre el título de duque*, ed. de Louise Vasvari Fainberg. Londres: Tamesis Books (Colección Tamesis, Serie A, Monografías, 53).
- MENA, Juan de (1989). *Obras completas*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Barcelona: Planeta (Clásicos Universales Planeta, 175).
- MENA, Juan de (1994). *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de Carla de Nigris. Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 14).
- MENA, Juan de (1995). *Laberinto de Fortuna*, ed. de Maxim Kerkhof. Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 9).
- NEBRIJA, Antonio de (1984). *Gramática de la lengua castellana*, ed. de Antonio Quilis. Madrid: Nacional.
- NEBRIJA, Antonio de (2011). *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. de Carmen Lozano. Madrid: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg (Biblioteca Clásica de la RAE, 17).
- NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán (2015). *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena*, ed. de Julián Weiss y Antonio Crotijo Ocaña. Madrid: Polifemo.
- NÚÑEZ RIVERA, J. Valentín (1997). «Garcilaso según Herrera. Aspectos de la crítica textual en sus Anotaciones», en Begoña López Bueno (dir.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Universidades de Sevilla y Córdoba, 18-21 de noviembre de 1996*. Sevilla: Universidad, pp. 107-34.
- PENNA, Mario (ed.) (1959). *Prosistas castellanos del siglo xv*. Madrid: Atlas.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel (2006). «Citas poéticas cancioneriles en la *Gramática castellana* de Nebrija», en *Filología y Lingüística: Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*. Madrid: CSIC-UNED-Univ. de Valladolid, vol. II. pp. 2043-2052.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2010). *Ejercicios de crítica textual*. Madrid: UNED.
- PIEPER, Josef (1980). *Las virtudes fundamentales*. Madrid: Rialp.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola (2005). *Las Subordinadas Adverbiales Impropias en la Historia de la Lengua Española*. Madrid: Liceus.com.
- PULGAR, Fernando de (1969). *Claros varones de Castilla*, ed. de Jesús Domínguez Bordona. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 49).
- RIZZO, Silvia (1973). *Il lessico filologico degli umanisti*. Roma: Storia e Letteratura (Sussidi Eruditi, 26).
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús (1996). *El debate de la caballería en el siglo xv: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- RONCAGLIA, Aurelio (1978). «La crítica testuale», en Alberto Várvaro (ed.), *Atti del XIV Congresso Internazionale di linguística e filología romanza, Napoli, 15-20 aprile, 1974*. Napoli: Macchiaroli, vol. 1, pp. 481-488, 509-514.

- ROYO MARÍN, Antonio (1973). *Teología moral para seglares. I. Moral fundamental y especial*. Madrid: BAC.
- SÁENZ, Alfredo (1998). *Siete virtudes olvidadas: Humildad, Magnanimidad, Estudiosidad, Virgindad, Liberalidad, Eutrapelia, Patriotismo*. Buenos Aires: Gladius.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco (1582). *Las obras del famoso poeta Juan de Mena nuevamente corregidas y declaradas*. Salamanca: Lucas de Yunta.
- TARRANT, Richard J. (1995). «Classical Latin Literature», en David C. Greetham (ed.), *Scholarly Editing: A Guide to Research*. New York: MLA, pp. 95-148.
- TARRANT, Richard J. (2016). *Texts, editors and readers: Methods and problems in Latin textual criticism*. Cambridge: University Press.
- TOMÁS DE AQUINO, santo (1955). *Suma Teológica. Tomo IX: 2-2, q. 80-140. Tratado de la religión, tratado de las virtudes sociales, tratado de la fortaleza*. Madrid: BAC.
- WALSH, John K. (ed.) (1975). *El libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza e lealtad (ca. 1237)*. Madrid: RAE (Anejos del Boletín de la RAE, 29).

DE NUEVO SOBRE EL DILEMA DE LA *INTENTIO*
Y LA *VOLUNTAS* EN LA NARRATIVA DIDÁCTICO-EJEMPLAR
DE DON JUAN MANUEL

Leonardo FUNES

Universidad de Buenos Aires – IIBICRIT (SECRET) – CONICET

El *Libro del conde Lucanor et de Patronio* pertenece a ese reducido grupo de textos medievales que todavía integran el canon escolar. Y uno de los ejercicios habituales, sobre todo en el ámbito de la educación terciaria y universitaria, es la comparación de las versiones que sobre la misma narración ofrecen *El Conde Lucanor* y el *Libro de buen amor*. Pero no se circunscribe esta práctica a los recursos de la docencia: paralelamente encontramos toda una tradición crítica que comienza con Ramón Menéndez Pidal (1941) y sigue con Ian Macpherson (1970-1971), Alan Deyermond (1973: 241-45) y Manuel Alvar (1988), hasta formulaciones más rotundas, como las de Dayle Seidenspinner-Núñez (1988-1989). Es que, tratándose de las dos obras maestras del siglo XIV castellano, parece lógico que terminara ganando preeminencia una lectura de cada una de ellas en contraste con la otra.

Por esta vía se ha llegado a la común opinión de que don Juan Manuel poseería un enfoque absolutamente serio de su labor de escritura didáctico-ejemplar, por lo que tendería a asegurar un sentido unívoco, acorde con su exposición doctrinal de cuestiones políticas, religiosas y morales. Por el contrario, Juan Ruiz propondría una escritura que no pareciera tomarse muy en serio las muchas cuestiones filosóficas y doctrinales que la atraviesan y, en cambio, estaría atenta a la celebración retórica de las posibilidades estéticas del significativo, lo que supondría una entrega gozosa a un plural irreductible de sentidos y a la orgullosa reivindicación de una maestría poética.

Pues bien, como suele suceder, una lectura demorada de los textos pone en entredicho un cuadro de oposiciones binarias tan elemental y sugiere que las cosas no son tan sencillas.

llas en ninguno de los dos casos. Dejaré de lado la problemática de la escritura ruiciana y me concentraré en la textualidad juanmanuelina.

Por supuesto que, en la producción de sentido del discurso didáctico-narrativo, la forma ejemplar parece, en principio, y como resultado inmediato del procedimiento del relato enmarcado, una estrategia discursiva destinada a asegurar la univocidad de su mensaje doctrinal y, por ende, la eficacia didáctica del texto. En consecuencia, las tradiciones acogidas por don Juan Manuel, en últimas instancias retóricas, y los diversos procedimientos puestos en juego para su configuración textual, pueden legítimamente apreciarse en este sentido, al menos en primera instancia.

Sin embargo, aun sin salirnos del terreno de la recepción medieval de la retórica clásica, podemos encontrar elementos matizadores de esta aspiración a la claridad enunciativa y a la univocidad semántica. La presencia de más de un sentido se instaure en *El Conde Lucanor* —inesperadamente—, con la sola adopción de la forma ejemplar provista por la tradición retórica.

En la medida en que el *exemplum* cuenta como una *probatio artificialis* dentro de la *argumentatio*, pone de manifiesto, según Lausberg:

Un doble estrato de la *voluntas* [...] semántica: en el primer estrato (y sin que esté de antemano referida a la *causa*) se mienta la significación propia del contenido del *exemplum* [...]. Pero la intención semántica [...] del hablante rebasa esta significación propia normal (cerrada en sí) del *exemplum*; el *exemplum* se toma como portador de una significación seria, pensada como válida, al servicio de la *causa*; la significación propia del *exemplum* es un medio alusivo para conseguir el fin de la significación seria (1966: I, 354-55).

De modo que su propia naturaleza retórica asegura una polisemia intrínseca a la forma *exemplum*. De hecho, *El Conde Lucanor* pone de relieve y elabora la relación entre estas dos significaciones (lo que Lausberg denomina «doble estrato de la *voluntas* semántica») mediante la complejización de la relación entre el apólogo (= relato en boca de Patronio) y el marco dialogístico; operación especialmente visible en aquellos apólogos en que la inclusión de una prueba o engaño permite la constitución de un «marco interior» (un personaje del apólogo cuenta o arma una historia para otro); también en los que se abren a la interpretación alegórica y, finalmente, en aquellos de larga tradición, ampliamente conocidos por el público, utilizados con una intencionalidad distinta de la original.

A partir de este planteo básico de un juego de sentidos fundado en la retórica es posible avanzar en la descripción de la peculiar y compleja dimensión semántica del texto. De inmediato hay que recordar que para don Juan Manuel esto no es un mero problema formal ni una cuestión de elección de vías retóricas de resolución textual. En el manejo exitoso de la problemática del sentido, de su producción y de su interpretación, tanto don Juan Manuel como sus lectores inmediatos se jugaban la vida, o al menos su fortuna política o patrimonial.

En el prólogo de *El Conde Lucanor* el autor nos dice, de forma explícita:

Et Dios [...] quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen dél a servicio de Dios et para salvamiento de sus almas et aprovechamiento de sus cuerpos; así como Él sabe que yo, don Iohan, lo digo a essa *entención*. Et lo que y fallaren que non es tan bien dicho, non pongan la culpa a la mi *entención*, mas pónganla a la mengua del mio entendimiento (ed. Blecua, 2000: 51; itálicas mías).

A pesar del carácter altamente convencional de esta declaración, quisiera puntualizar que el énfasis en la intención que aquí leemos viene a compensar, por adelantado, las complejidades de un texto que tiende a poner en entredicho estas protestas de aspiraciones didáctico-morales.

Baste pensar en el ejemplo 17, cuyo epígrafe anuncia «De lo que contesció a un omne que avía muy grant fambre, quel convidaron otros muy floxamente a comer» (p. 118), donde se muestra cómo actuar cuando alguien nos ofrece algo o nos convida de compromiso y sin muchas ganas; y el consejo es tragarse el sentido del honor, aparentar lo que no se siente y sacar provecho de la situación. Dicho de otro modo: «la necesidad tiene cara de hereje» o «a hipócrita, hipócrita y medio» (ya volveremos sobre este modo paremiológico del que estoy abusando en este caso). Varios autores y críticos del siglo xx, entre ellos Azorín, señalaron la *moralidad problemática* del ejemplo utilizado por el más moralista y serio de los narradores de la baja Edad Media castellana (*apud* Devoto: 400).

Puesto a mensurar este espacio entre lo que se pretende decir y lo que efectivamente se dice, el lector moderno se encuentra en un dilema no muy diferente del de un lector medieval: qué del texto (cuánto del texto) hay que entender en sentido literal y qué y cuánto en sentido figurado; a lo que se agrega el presupuesto de que al hablar de sentido, estamos hablando primeramente (aunque no solamente) de la intención del autor.

Llegados aquí, debo hacer una aclaración. En el clima intelectual reinante, todavía marcado por el postestructuralismo y los desafíos del giro lingüístico, hablar de *intención del autor* puede hacer temblar las paredes. No voy a internarme ahora en semejante discusión; simplemente quiero aclarar mi postura: todo texto socialmente relevante constituye la acción de un agente en la esfera cultural a la que pertenece, el proceso de significación del texto se pone en marcha con el conjunto de motivaciones y propósitos que han empujado al sujeto a una experiencia de escritura, aunque, por supuesto, ese proceso no se agota allí, sino que se completa en las situaciones dialógicas establecidas con los usuarios del texto. Por lo tanto, los textos llevan inscriptas las intenciones de sus autores, aunque, por la naturaleza misma del discurso, nosotros no podamos recuperarlas completamente. Esta limitación de la lectura crítica no puede, sin embargo, convertirse en pretexto para eliminar toda consideración de las intencionalidades actuantes en los textos.

En todo caso, para un lector medieval era una obviedad que la empresa hermenéutica involucraba la consideración del plano de la *intentio*, del mismo modo que daba por sentada la polisemia inherente a todo texto.

Ambas cuestiones son centrales en la ideología textual que recorre la obra que estoy comentando aquí. En parte esto se debe a las condiciones generales de la cultura letrada del siglo xiv, que tendía como ningún período previo a la reflexión sobre la propia práctica literaria y sobre la naturaleza de sus operaciones de escritura y lectura. Pero en parte también se nutre de tradiciones teóricas pluriseculares que todavía conservaban su vigencia en los círculos letrados, trátese de la corte, del aula universitaria o del claustro monástico.

Cuando don Juan Manuel enfatiza la problemática de la intención está aludiendo a una cuestión muy delicada cuya discusión se remonta, al menos, a los tiempos de Cicerón. Y es que la hermenéutica comenzó a desarrollarse en el marco de la retórica y de la gramática, en esa zona de superposición disciplinar que representó la *enarratio poetarum* de los gramáticos y la *inventio* de los retóricos. Me interesa ahora la relación con la retórica, es-

pecialmente la judicial. Según Cicerón y Quintiliano, los oradores cuyos casos involucraban la interpretación de textos (documentos, contratos o cartas) extendían la discrepancia entre intención y acción al acto de escritura, y así ponían en juego la oposición entre *scriptum* y *voluntas*. Las controversias sobre los textos se deben, según Cicerón, a cinco causas: conflicto entre letra e intención, conflicto entre leyes, razonamiento por analogía, ambigüedad, conflicto sobre la definición de una palabra del documento. Por supuesto, el objetivo es argumentar sobre los textos para ganar un juicio, no para arribar a una interpretación correcta o verdadera. Pero esto último sí pasará a ser el objetivo cuando san Agustín retome toda esta tradición y, de algún modo, la reformule en clave religiosa en su *De doctrina christiana*. Los tres primeros libros de esta obra están dedicados a demostrar cómo puede alcanzarse esta interpretación, en este caso, no de cualquier texto sino del Texto, es decir, las Sagradas Escrituras. Y para ello aprovecha la estrategia legal de oponer *scriptum* y *voluntas* (= texto e intención) y la expande para abarcar no solo el acto de escritura sino también el acto de lectura. Ambos actos deben calificarse según la intención del agente. El proceso hermenéutico supone un diálogo entre la *voluntas* del lector y la huella que la *voluntas* del escritor ha dejado en los signos del texto. Supone también un involucramiento personal que extiende la experiencia literaria al terreno moral: un ejercicio arduo y complicado, porque si bien el intérprete que actúa en el espíritu de la *caritas* no puede mentir, no puede engañar intencionalmente ni a sí mismo ni a los demás con su interpretación, puede sin embargo equivocarse involuntariamente; por otra parte, el lenguaje humano es imperfecto por su naturaleza fallida (en su diálogo *De magistro* insiste con una visión muy negativa de la capacidad comunicativa del lenguaje y de su imposibilidad de ser vehículo eficaz de las ideas), de allí que la intención autoral esté diseminada en una pluralidad de sentidos posibles del texto. Por la vía del error involuntario y de la polisemia de los textos se incorpora entonces una dimensión de lo inintencional, que san Agustín resuelve en el terreno de la interpretación del texto sagrado, pero que mantendrá toda la profundidad de sus dilemas cuando se trate de interpretar textos seculares.¹

Los lectores medievales entendieron este plural de sentidos en un marco acotado y jerarquizado, cuya primera formulación fuerte se remonta a Orígenes, quien, desde una perspectiva antropomórfica, entiende el juego de tres planos del hombre a la hora de significar: el cuerpo, la mente y el espíritu. Habla así de un sentido literal o somático, de un sentido figurado o psíquico y de un sentido espiritual o pneumático. Orígenes está continuando un proceso que había iniciado san Pablo, quien al proclamar «la letra mata, el espíritu vivifica» (Segunda Epístola a los Corintios, cap. III, 6), estaba reformulando en clave religiosa la distinción legal de la retórica clásica entre *scriptum* y *voluntas* usando los términos *gramma* y *pneuma*. San Agustín retoma todo esto para enfatizar la impregnación moral de todo su planteo de una hermenéutica de las Escrituras. Por eso insiste en privilegiar la *voluntas* del autor sobre su *scriptum*, a la vez que argumenta que el intérprete preocupado por el *scriptum* es como el alma esclavizada por el cuerpo, con lo cual el error hermenéutico pasa a ser una manifestación de una perversión ética más amplia. Pero, así

¹ En lo expuesto en este párrafo y el siguiente aprovecho los planteos de Kathy Eden (1990). Sobre el cruce de retórica y hermenéutica en el período medieval, sigue siendo fundamental el libro de Rita Copeland (1991). Para el *De magistro*, contamos ahora con la excelente traducción y el estudio de Eduardo Sinnott (2014), por lo que remito a la bibliografía allí consignada. Los estudios sobre hermenéutica agustiniana son inabarcables; me permito, a pesar de ello, sugerir la lectura de Isabelle Bouchet (2004).

como el cuerpo debe subordinarse al alma, aclara que dentro de este orden el cuerpo debe preservarse y amarse, aunque no por el cuerpo mismo: esto supone el privilegio del sentido espiritual sobre el literal, pero sin despreciar la funcionalidad del sentido literal, único modo de progresar en el trabajo hermenéutico.

Don Juan Manuel es perfectamente consciente de la naturaleza polisémica del discurso y de la propia realidad humana. Comienza, precisamente, el prólogo aludiendo a la infinita diversidad de lo humano:

Entre muchas cosas estrañas et maravillosas que nuestro Señor Dios fizo, tovo por bien de fazer una muy maravillosa: esta es que de cuantos omnes en el mundo son, non ha uno que semeje a otro en la cara [...]. Et pues en las caras, que son tan pequeñas cosas, ha en ella tan grant departimiento, menor maravilla es que aya departimiento en las *voluntades* et en las *entençiones* de los omnes. Et assí fallaredes que ningún omne non se semeja del todo en la *voluntad* nin en la *entençión* con otro (p. 48; itálicas mías).

La gravedad del problema en que desemboca semejante razonamiento se confirma en el primer proverbio con que se inicia la segunda parte del libro: «En las cosas que ha muchas sentençias, non se puede dar regla general» (p. 279). Afirmar esto y sentenciar la imposibilidad de un discurso didáctico parecen una y la misma cosa. ¿Cómo garantizar la pertinencia y la utilidad de las enseñanzas del libro para cualquier lector, si cada uno es radicalmente diferente?

Por supuesto, el razonamiento del prólogo continúa y encuentra una base común en el plano de las conductas, pero esta reintegración a un orden positivo no impide que permanezca la resonancia de esta amenaza de una diversidad caótica precisamente en dos términos clave en todo lo que venimos diciendo: voluntad e intención.

La tarea hermenéutica también está en don Juan Manuel como preocupación central. Varios ejemplos enfatizan la necesidad de adquirir una capacidad interpretativa de las situaciones y de las personas, una capacidad de leer el mundo, como requisito indispensable para tener éxito en la vida pública. La lectura del texto opera a menudo como un ejercicio, como un entrenamiento, como una prueba a superar en la ardua tarea de adquisición de esa capacidad.

Para que el texto sea una herramienta eficaz, don Juan Manuel asume el desafío de la condición polisémica, y trabaja desde allí la elaboración de los relatos ejemplares como puesta a prueba de sus lectores. La aparente simplicidad de ciertos desarrollos argumentales, la recurrencia de una misma estructura marco, el estilo por momentos formulístico de su escritura, han llevado a la errónea conclusión de que todas las estrategias están orientadas hacia la univocidad, hacia el privilegio de una sola lectura como la correcta, que aparecería condensada en los versos finales que cierran cada ejemplo.

Pero la complejidad de los relatos permite inferir que don Juan Manuel sabía muy bien que disponer un texto terso, claro, directo y unívoco no serviría de nada frente a la infinita variedad de voluntades e intenciones de las personas.

Esta postura es fruto no solo de su dilatada experiencia como protagonista de la vida política del reino, sino también de su indudable frecuentación de las discusiones derivadas de esa tradición hermenéutica que se remonta al menos a la reformulación agustiniana de la retórica de Cicerón.

A través de los frailes dominicos que formaban parte de su entorno, don Juan Manuel habría llegado a un conocimiento apreciable de los planteos de santo Tomás de Aquino. Así, por ejemplo, muchos pasajes del *Libro de los estados* presuponen una lectura detenida de la *Summa contra gentiles*, algo que ha llevado a más de un crítico (por ejemplo, Cantarino, 1984) a plantear que esos capítulos no pudieron salir de la pluma de don Juan, sino que debieron ser aportes de otro autor, seguramente clérigo. Sea como fuere, la frecuentación de la filosofía tomista, tal y como la difundía la orden de predicadores, es algo probable en sus textos.

Pues bien, al abordar la cuestión de la polisemia y de los niveles de sentido en las Escrituras, santo Tomás introduce un nuevo elemento que resignifica todo el esquema: la intención. En efecto, define el sentido literal como aquel que se corresponde con la intención del autor.² De este modo, el sentido figurado o alegórico, cuando responde a una intención alegorizante del autor, queda subsumido en el sentido literal. El sentido espiritual, entonces, pasa a definirse como aquel que engloba los sentidos que el autor no pretendía comunicar y no sabía que los comunicaba. Como puede verse, de aquí al concepto de Adorno de *verdad inintencional* hay solo un paso. Pero ese paso, santo Tomás, lógicamente, no lo da, pues en su esquema hermenéutico el sentido espiritual sigue dependiendo de una intención, pero se trata de la intención divina. En todo caso, lo interesante para nosotros es que se reconoce que un texto dice cosas que el autor no pretendía decir, se reconoce, en definitiva, una *intentio operis*.

Estas nuevas perspectivas, en cuanto a la intencionalidad, están presentes en el trabajo literario de don Juan Manuel, de allí que el conjunto de estrategias discursivas a las que recurre están orientadas hacia la producción no de un sentido unívoco, sino, por el contrario, de una suerte de sentido *coyuntural* o *situacional* —reconozco el carácter absolutamente provisorio de esta denominación y espero que futuras elaboraciones propias o contribuciones de colegas permitan dar mayor precisión terminológica al concepto—.

Los consejos de Patronio, los versos finales de cada enxemplo, las listas de proverbios de las partes II, III y IV, y, por supuesto, las diferentes líneas de sentido que recorren cada uno de los apólogos narrados por Patronio, funcionan como una suerte de significante cuyo significado se producirá cuando el texto se aplique a una situación vital determinada.

Estas cuestiones están tematizadas de modo especial en dos enxemplos que no suelen estar entre los más comentados: el 36 y el 44, según la numeración habitual que nos ha transmitido el manuscrito 6376 de la Biblioteca Nacional de España, base de todas las ediciones circulantes.

En el apólogo del enxemplo 36 se nos cuenta que un mercader fue a una tienda donde un maestro vendía *sesos*, es decir, sentencias proverbiales. Primero compró un *seso* de un maravedí (es decir, muy barato), que podría formularse de este modo: «Cuando te inviten a una cena y no conozcas cómo son los pasos del menú, cómete todo lo que venga con el primer plato» (un consejo que, en lo personal, me ha sido útil en más de una fiesta de casamiento). Como el *seso* le parece demasiado banal, compra otro de mayor valor, que Patronio formula de este modo: «El maestro le dixo que, quando fuesse muy sañudo et

² En efecto, al explicar en la *Summa theologiae* los cuatro sentidos presentes en las Sagradas Escrituras, santo Tomás afirma: «Quia vero sensus litteralis est, quem auctor intendit» (Prima Pars, Ia. quaestio, articulus 10) [«El sentido que se propone el autor es el literal», traduce la 4.ª edición de la BAC (2001: 99), de modo no precisamente literal].

quisiese fazer alguna cosa arrebatadamente, que se non quexasse nin se arrebatasse fasta que sopiesse toda la verdat» (p. 203). Y este *seso* le ayudará a elegir la conducta adecuada cuando deba enfrentar una situación problemática en su casa.

Lo que me interesa señalar con este caso es que el *seso* que el maestro vende funciona aquí como símbolo del texto en su conjunto. Por la generalidad de lo que el *seso* enuncia, resulta imposible interpretarlo, extraer un sentido o, lo que para don Juan es lo mismo, *usarlo*, hasta que no se lo sitúa en un contexto problemático específico.

Con lo cual, carece de toda pertinencia pensar este modo de implementar la significación en términos de univocidad. *El Conde Lucanor* se ofrece como un entrenamiento de la capacidad hermenéutica y está conformado por un *stock* de enseñanzas que operan como significantes al ser dotados de un sentido una vez integrados en la situación particular de recepción de cada lector.

Leemos en la primera sección de proverbios: «Todas las cosas paresçen bien et son buenas, et paresçen mal et son malas, et paresçen bien et son malas, et paresçen malas et son buenas» (p. 281). En el dramático cruce del ser y del parecer todas las posibilidades se enuncian a la vez, verdades de a puño tan rotundas como inútiles, hasta que una situación concreta nos manifieste un sentido y se supere la sospecha de una burla o de una parodia del gesto sapiencial.

¿Es esto vanguardista? ¿Es don Juan Manuel un derrideano *avant la lettre*? En absoluto. A lo sumo, podríamos decir que el particular contexto de crisis del siglo XIV generó las condiciones de posibilidad para que las tradiciones didáctico-narrativas fueran explotadas de un modo más creativo de lo habitual. Pero el elemento tradicional sigue prevaleciendo aún en esta noción de sentido *coyuntural* o *situacional*. Basta pensar en el ámbito del refranero: *Al que madruga Dios lo ayuda, No por mucho madrugar se amanece más temprano*. Cada uno usará el que le convenga según su situación. El tipo de verdad que transmite la sabiduría popular termina siendo también *coyuntural* y *situacional*.

Pero si la práctica hermenéutica se revela como un verdadero tembladeral, no menos angustiante resulta la empresa del autor determinado a que su *intentio* (o su *voluntas*) atraviese la indomable selva del significante y llegue más o menos indemne a un destinatario.

El impresionante apólogo del ejemplo 44 nos cuenta una historia tan llena de avatares que bien puede leerse como una novela en miniatura. El conde don Rodrigo *el Franco* denuncia falsamente a su mujer y, ante la súplica de la buena dueña, Dios castiga al conde con la lepra y premia a la inocente con un nuevo casamiento que la convierte en reina de Navarra. Sabiendo que su mal es incurable, el conde decide peregrinar a Tierra Santa para morir allí expiando sus pecados. De sus muchos vasallos solo lo acompañan tres caballeros, don Pero Núñez el Leal, don Ruy González de Çavallos y don Gutier Ruiz de Blaguie-llo. La estancia en Tierra Santa se prolonga y se les acaban las rentas, lo que obliga a los caballeros a trabajar para mantenerse. Todas las noches bañan a su señor y limpian sus llagas. Pero una noche los tres escupen inadvertidamente mientras lo están limpiando, y el conde comienza a llorar por su desgracia, creyendo que lo hacen por el asco que les provoca. Entonces, para demostrar que no le tienen asco, los tres beben del agua llena de podre con que lo han lavado. Una vez muerto su señor, en el viaje de regreso a Castilla, ya muy pobres pero muy bien andantes, como se preocupa en aclarar Patronio, en la ciudad de Tolosa se topan con una mujer a quien están llevando a quemar, acusada de adulterio,

porque ningún caballero se ha ofrecido a pelear por ella en un juicio de Dios. Don Pero Núñez está dispuesto a ser su campeón si la mujer le asegura su inocencia. Ella contesta que no ha cometido adulterio, pero que ha tenido intención de hacerlo. Don Pero Núñez acepta lidiar aun sabiendo que esa falla en la intención le traerá consecuencias. Y, en efecto, gana la lid pero pierde un ojo en la pelea. La recompensa que le otorgan la mujer y sus parientes por haberla salvado les permite llegar sin penurias y bien montados a Castilla con los restos de su señor. Al llegar a su casa don Pero Núñez, en el festejo por su regreso, tanto su mujer como sus parientes comienzan a reír. Don Pero interpreta que lo hacen como escarnio por haber quedado tuerto. Entonces la buena dueña «diose con una aguja en l' su ojo, et quebrólo, et dixo a don Pero Núñez que aquello fiziera ella porque si alguna vez riesse, que nunca él cuydasse que reya por le fazer escarnio» (p. 233).

Esta narración, de la que solo he seleccionado los episodios más significativos para mi propósito, está obviamente atravesada por el tema de la lealtad, tanto de los caballeros hacia su señor como de las esposas hacia sus maridos. La trama se urde con sutiles geminaciones y oposiciones de situaciones y personajes: con gestos que parecen buenos y son buenos, con actitudes que parecen malas y son buenas, con conductas que parecen buenas y son malas. Así se arma el relato de un viaje de ida y vuelta que, en el fondo, no lleva a ninguna parte, salvo a la región moral de la fidelidad, honrada hasta el extremo de la mortificación. Pero me interesa aquí subrayar el modo en que don Juan Manuel pone en escena el dilema de la *intentio*: cómo asegurar el valor intencional de un acto en el incierto terreno del parecer, en el caótico mundo de la diversidad de las caras, de las voluntades y de las intenciones.

Si nos detenemos en el episodio del duelo judicial en Tolosa, podemos ver allí un elemento jurídico con resonancias complejas en los tiempos de don Juan Manuel: si algo se vuelve problemático a la hora de impartir o exigir justicia es establecer las intenciones detrás de las acciones de los hombres. Este interés por la derivación jurídica de la cuestión hermenéutica queda plasmado en el texto mediante la recurrencia al formato de la *fazaña* en la estructuración del episodio inicial que culmina con el castigo de la lepra y en el del duelo judicial. Conviene recordar aquí que las fazañas son narraciones breves recogidas en fueros y códigos sobre hechos que no siempre poseen una naturaleza jurídica; tales narraciones solo a veces culminan con la mención de una sentencia que dirime un conflicto: en la mayoría de los casos el principio jurídico se desprende del relato a partir de una operación de lectura que identifica la juridicidad implícita. En las dos fazañas que integran este apólogo la imposibilidad humana de discernir las verdaderas intenciones obligan al recurso de la sanción divina mediante el *juicio de ordalía*. Solo la mirada de Dios puede captar el delito en grado de tentativa y aplicar una pena acorde (la pérdida de un ojo, precisamente).

Pero en el mundo sublunar, hombres y mujeres están arrojados a lo incierto, equipados apenas con las armas inadecuadas que les provee su pobre entendimiento, cargando con una *voluntas* dañada por las huellas de conductas culpables (llagas de la lepra, una cuenca ocular vacía), de allí la facilidad con que se interpreta erróneamente en el otro el asco o el escarnio.

Aquí es importante aclarar que el término romance *voluntad*, tal y como lo está entendiendo don Juan Manuel, no coincide con el concepto de *voluntas* que vengo utilizando (sinónimo de *intentio* y de cuño retórico-hermenéutico). Se trata más bien de lo que po-

dríamos entender como una *disposición espiritual* o *existencial* —una definición, otra vez, provisoria—, tal y como aparece, por ejemplo, en la frase «le habló con *voluntad enamorada*». Con lo cual, quien enuncia el discurso, el texto, el signo —tematizados aquí en el acto de escupir o el de reír—, debe lidiar no solo con la naturaleza polisémica de su materia significativa, sino también con la particular disposición del receptor. Es por eso que, para quienes deben superar la sospecha de lo que parece malo pero es bueno, de lo que parece culpable pero es inocente, no quede otro camino que el exceso y la mortificación (beber agua con pústulas, quitarse un ojo).

En este punto conviene apuntar que, dentro de la ficción del marco, la función de todo este relato en boca de Patronio es específicamente consolatorio. El conde Lucanor se encuentra deprimido y desengañado del género humano por el modo en que algunos amigos lo han traicionado en un momento de necesidad. La respuesta de Patronio es este relato del que no se deriva un consejo específico que ayude a solucionar un conflicto, sino una exhortación a perseverar en la conducta digna de su estado y no entregarse a la desesperación.

Sin embargo, ese exceso y mortificación, como único modo de fijar un sentido y de confirmar una intención, quedan en el ámbito de la ficción consolatoria, en el límite de lo sobrehumano. Están allí para marcar una imposibilidad, la del signo transparente y eficaz, la del discurso unívoco portador de la verdad indudable. El texto, como el común de los mortales, se detiene ante ese límite y arroja sus señales confiando en que el encuentro de un buen entendimiento con una situación problemática adecuada y una disposición receptiva propicia concretarán un sentido apropiado.

Leemos en el proverbio 19 de la primera sección de proverbios: «Sabio es el que sabe soffrir et guardar su estado en el tienpo que es turbio» (p. 281). Pareciera no haber manera de ver con claridad en esos momentos de necesidad del conde Lucanor, en los tiempos de padecimiento y expiación del conde Rodrigo, en el tiempo de tribulación del caballero tuerto, en las penurias de la guerra contra su rey, Alfonso XI, que está llevando adelante don Juan Manuel mientras escribe *El Conde Lucanor*. Lo turbio del tiempo funciona como huella de la historia en el texto, pero también como síntesis de la condición incierta, tanto de la palabra humana como de su interpretación.

Pero todo esto se despliega en el texto sin sombra de fatalismo pesimista. En la prosa engañosamente sencilla de don Juan prevalece una confianza en las posibilidades de la experiencia humana que no teme asentarse en la imperfección misma de su condición. Quizás sea esa obstinada persistencia la que ha logrado que esta obra todavía nos siga interpelando siete siglos después.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVAR, Manuel (1988). «Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y don Juan Manuel», *Revista de Filología Española*, 68, pp. 13-32.
- BOUCHET, Isabelle (2004). «*Le firmament de l'écriture*». *L'herméneutique agustinienne*. Paris: Institut d'Études Agustiniennes.
- CANTARINO, Vicente (1984). «Más allá de *El Conde Lucanor*: un infante desconocido», en Antonio Torres-Alcalá (ed.), *Josep María Solà-Solé: Homage, homenaje, homenatge*, I. Barcelona: Puvill, pp. 55-66.
- COPELAND, Rita (1991). *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DEVOTO, Daniel (1972). *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor*. Madrid: Castalia.
- DEYERMOND, Alan (1973). *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- DON JUAN MANUEL (2000). *El Conde Lucanor*, ed. de Jose Manuel Blecua. Madrid: Castalia. Nota actualizadora de Fernando Gómez Redondo.
- EDEN, Kathy (1990). «The Rhetorical Tradition and Augustinian Hermeneutics in *De doctrina christiana*», *Rhetorica*, 8, pp. 45-63.
- LAUSBERG, Heinrich (1966-1969). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., traducción de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- MACPHERSON, Ian (1970-1971). «Dios y el mundo. The Didacticism of *El Conde Lucanor*», *Romance Philology*, 24, pp. 26-38.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1941). «Nota sobre una fábula de don Juan Manuel y de Juan Ruiz», *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 150-57.
- SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, Dayle (1988-1989). «On *Dios y el mundo*: Author and Reader Response in Juan Ruiz and Juan Manuel», *Romance Philology*, 42, pp. 251-66.
- SINNOTT, Eduardo (trad.) (2014). San Agustín, *El maestro*. Buenos Aires: Colihue (Colección Colihue Clásica).
- TOMÁS DE AQUINO, santo (2001). *Suma de Teología. Parte I*. 4.^a ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

FILOLOGÍA DEL *COMO SI*, O *LAS FATIGAS* DE LA ODA III DE FRAY LUIS DE LEÓN

Luis GALVÁN

Universidad de Navarra – GRADUN (Pamplona)

«Quizás el logro más importante de la Teoría literaria contemporánea haya sido desarraigar hábitos ingenuos en la observación de la obra cambiándolos por otros más ajustados a la realidad» (Garrido, 1994: 199). Esta contribución pretende analizar unos hábitos más arraigados de lo que quisiéramos creer, que se interponen en el camino a la realidad de los textos, entendida en un sentido basal: si determinadas palabras pertenecen o no al texto que leemos. En el caso de la oda III, «El aire se serena», de fray Luis de León, además de elegir entre una u otra variante en una decena de casos, hay que resolver si se admite, se restituye o se atetiza una estrofa entera. La general convergencia de editores y críticos en el último medio siglo invita a pensar que tenemos un texto crítico definitivo. Sin embargo, no se ha probado concluyentemente que fray Luis lo escribiese de esa manera, y hay bastantes testimonios de que circuló en otras formas en los siglos XVI y XVII. Es necesario, por tanto, visitar los problemas, hipótesis y argumentos, con sus presupuestos e implicaciones.

Procederé del siguiente modo. En primer lugar, voy a exponer las características del actual *textus receptus* de la oda III y sus relaciones con la transmisión manuscrita e impresa de la obra de fray Luis y con la práctica editorial predominante hasta mediados del siglo XX. En segundo lugar, analizaré los argumentos que han dado los editores recientes para justificar sus *constitutiones textus*, distinguiendo, en la medida de lo posible, entre lo relativo a la estricta crítica textual y lo relativo a la interpretación y valoración del poema. Al hilo, habrá que atender las dimensiones teóricas de la cuestión, que atañen a los papeles del autor y el editor en el sistema literario. Para concluir, propondré una simplificación del

problema de la oda III, que debería simplificar también la solución, y, por último, haré unas consideraciones teóricas más generales.

I

El texto de la oda III, que ofrecen las ediciones de Oreste Macrí (1964, 1982), Juan Francisco Alcina (1986), José Manuel Blecua (1990a), Cristóbal Cuevas (1998) y Antonio Ramajo Caño (2006), es esencialmente el que sigue:¹

<p>El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada, Salinas, cuando suena la música extremada, 5 por vuestra sabia mano gobernada.</p> <p>A cuyo son divino el alma que en olvido está sumida torna a cobrar el tino y memoria perdida, 10 de su origen primera esclarecida.</p> <p>Y, como se conoce, en suerte y pensamiento se mejora; el oro desconoce, que el vulgo vil adora, 15 la belleza caduca engañadora.</p> <p>Traspasa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera, y oye allí otro modo de no percedera 20 música, que es la fuente y la primera.</p> <p>Ve cómo el gran Maestro, aquesta inmensa cítara aplicado, con movimiento diestro produce el son sagrado 25 con que este eterno templo es sustentado.</p>	<p>Y como está compuesta de números concordés, luego envía consonante respuesta, y entre ambos a porfía 30 se mezcla una dulcísima armonía.</p> <p>Aquí la alma navega por un mar de dulzura y finalmente en él así se anega que ningún accidente 35 extraño y peregrino oye y siente.</p> <p>¡Oh desmayo dichoso!, ¡oh muerte que das vida!, ¡oh dulce ¡durase en tu reposo, [olvido!, sin ser restituido 40 jamás aqueste bajo y vil sentido!</p> <p>A este bien os llamo, gloria del apolíneo sacro coro, amigos, a quien amo sobre todo tesoro, 45 que todo lo visible es triste lloro.</p> <p>¡Oh, suene de continuo, Salinas, vuestro son en mis oídos, por quien al bien divino despiertan los sentidos 50 quedando a lo demás dormecidos!</p>
---	---

La transmisión de la poesía de fray Luis es compleja, con un buen número de manuscritos tempranos y una *editio princeps* póstuma, preparada, como se sabe, por Quevedo en 1631. Afortunadamente, para el problema de las ediciones críticas de esta oda, la situación se puede simplificar bastante. Una familia de testimonios, constituida por la *princeps* y varios manuscritos, se suele denominar por la sigla Q. Otra familia, que suele designarse

¹ Hago abstracción de las diferencias de ortografía y puntuación entre los editores. Hay que constatar, además, algunas lecciones particulares de Cuevas: v. 21, *a aquesta*; vv. 29-30, *entrambas... mezclan*; v. 40, *a aqueste* (evidentemente, en vv. 21 y 40 Cuevas no hace más que explicitar la preposición embebida en el demostrativo). No tengo en cuenta estas variantes en el resto del análisis.

como *J*, está formada por otros manuscritos, entre ellos uno del siglo xvi que perteneció a Jovellanos; sirvió de base a la edición preparada por Merino en 1816. Así pues, durante siglos, la práctica editorial consistió en atenerse, o bien a *Q*, como hicieron ya en el siglo xx Llobera (1928) y, al principio, Macrí (1950), o bien a *J*, como hizo Vega (1955). Sin embargo, a partir de la edición de Macrí de 1964 se ha generalizado el texto ecléctico ofrecido arriba, que presenta en diez ocasiones las lecturas de *Q* con preferencia a las de *J*:²

v. 7 el alma] mi alma <i>J</i>	v. 30 se mezcla] mezclan <i>J</i>
v. 12 pensamiento] pensamientos <i>J</i>	v. 33 ansí] así <i>J</i>
v. 13 vil] ciego <i>J</i>	v. 35 y... y] y...o <i>J</i>
v. 20 la fuente y] de todas <i>J</i>	v. 45 visible] demás <i>J</i>
v. 29 entre ambos] entrambas <i>J</i>	v. 50 adormecidos] amortecidos <i>J</i>

Sin embargo, toma de *J* una estrofa entera que no aparece en *Q*, los vv. 21-25: «Ve cómo... es sustentado» (Macrí, Blecua y Cuevas señalan esta intervención poniendo la estrofa entre corchetes). Así pues, lo que tenemos es un *philologoúmenon*, un texto hijo de la práctica editorial reciente, no atestado en los manuscritos tempranos ni en la *princeps*.

II

¿Por qué incluyen los editores esos versos si, en general, prefieren el testimonio que no los tiene? Las notas de Cuevas (1998: 98) y Ramajo (2006: 448, 540) remiten a una supuesta demostración de la autenticidad de la estrofa en Blecua, Macrí, Lázaro Carreter y Dámaso Alonso. A su vez, Blecua dice: «basta remitir a Dámaso Alonso que lo demuestra sobradamente con numerosos testimonios» (1990a: 24). También se refieren a Alonso tanto Lázaro (1979) como Macrí (1982: 98-101), aunque además hablan de las fuentes filosóficas y teológicas de la oda, a cuyo contexto pertenece también la idea e imagería de los vv. 20-25. Ahora bien, de las fuentes y el contenido de la oda comenta Lázaro: «el poeta se limita a metrificar —hermosamente— conocimientos mostrencos, absolutamente triviales para cualquier hombre culto» de la Europa de la época (1979: 281). Siendo así, las fuentes tienen un valor probatorio limitado: no descartan la autenticidad, pero tampoco la confirman.

¿Y qué dice Dámaso Alonso? Puesto que a él, en fin, remiten todos. «Esta estrofa figura en unos manuscritos sí, y en otros no. Ni yo conozco en pormenor esta cuestión [...] ni aunque la conociera podríamos discutirla aquí» (1966: 183). No parece el fundamento

² Para este trabajo, además de las ediciones críticas citadas anteriormente, he utilizado reproducciones digitales de las ediciones de Quevedo y de Merino y del manuscrito de Jovellanos (actualmente en la Academia de la Historia, sign. 9/2077). Simplifico algunas diferencias dentro de *J*, por ejemplo v. 35: *y...o* / *o...o*; v. 41: *A este / Aqueste*.

mejor para resolver un problema ecdótico. Su razón principal para admitir la estrofa es que «entra perfectamente [...] en el organismo de la oda» (187), a saber, una ascensión desde la armonía musical a la armonía cósmica celeste. Sin embargo, como el propio Alonso advierte que la armonía celeste ya comparece en los vv. 16-20 (184), resulta que los vv. 21-25 no son imprescindibles para alcanzar ese sentido. En cuanto a su pertenencia al «sistema total del pensamiento» de fray Luis (187), vale lo dicho por Lázaro sobre las fuentes en general: es un lugar común de la época.

Dámaso Alonso apunta además un aparente lugar análogo en la poesía de fray Luis, señalado también por Amado Alonso (1950: 392): la representación de Cristo como buen pastor que toca el rabel en la oda XII. Dejando para después las diferencias estructurales, hay que atender ahora a una consecuencia interpretativa que extraen los dos críticos: «la imagen del Gran Maestro era no solo propia, sino necesaria [...]. No está en el pensamiento de fray Luis un concierto sideral sin el Gran Maestro que lo vaya produciendo. [...] Dios mismo es quien da su ley a cada cosa, su orden, su concierto, su armonía, su música» (Alonso, 1950: 392); «Dios es el creador de esa armonía. El alma se eleva por la música humana hasta la música celeste movida por las manos diestras de Dios» (Alonso, 1966: 187). Sobre este aspecto ha vuelto recientemente Aquilino Suárez en un importante artículo que luego trataré con más detalle. Aunque su trabajo consiste, sobre todo, en un análisis pormenorizado de problemas textuales, considera, sin embargo, que «el argumento definitivo» (Suárez, 2011: 319) es el siguiente:

Sin estanza 5 la oda suena menos cristiana y más pagana incluso que el *Somnium Scipionis* de Cicerón o que el comentario de Macrobio que han servido a la inspiración de fray Luis de León. [...] una oda de estilo New Age, como sería «El aire se serena» sin el Dios cristiano uno y trino, faltando la estanza ya no tanto cuestionada, no es lo que él pudo haber escrito ni pensado (319-20).

¿Puede esa estrofa garantizar la ortodoxia cristiana del poema? En realidad, permanece enteramente en la órbita del *Somnium Scipionis* (Macrí, 1982: 97-99). En este, el papel de *gran maestro* corresponde al Sol, al que Cicerón llama «dux et princeps et moderator luminum relinquorum, mens mundi et temperatio» (IV.17). El comentario de Macrobio identifica al Sol con Apolo Musagetes, el director de la Musas, pues estas significan la armonía de las esferas (*Commentarii in Somnium Scipionis*, II.3; también *Saturnalia* I.19).³ También pertenece a ese contexto la *iunctura* «eterno templo» (v. 25): Cicerón escribe que el universo es un templo (III.15) y lo llama *aeternam domum* (VII.25), por ser eternas las esferas supralunares (IV.17). Así pues, la oda, con los vv. 21-25 y sin ellos, es tan pitagórica y tan pagana como el *Somnium Scipionis*. Naturalmente, se trata de un pitagorismo que se pudo integrar en una cosmovisión cristiana; así sucede en poemas y prosas de diversos autores y del mismo fray Luis, como los aducidos por Dámaso Alonso, Fernando Lázaro Carreter y otros. Por ello mismo, se puede interpretar la oda III en clave cristiana. Pero no hay motivos suficientes para tratar los vv. 21-25 como si fueran una necesidad de esa interpretación.

Al cabo, los argumentos alegados en favor de la autenticidad podrían probar también lo contrario. Si la referencia a Dios como artífice de la música de las esferas estaba

³ Véase Macrí, 1982: 98-99; Lumsden-Kouvel, 1986.

en las fuentes, que eran conocidas de todos; si un lector podía echar de menos en el poema una mención de Dios, tal como la echan de menos los lectores contemporáneos; siendo el caso que en el contexto del siglo XVI no hablamos de lectores en general sino de personas como Juan de Grial, Felipe Ruiz, el Brocense, Arias Montano, Juan de Almeida, Alonso de Espinosa, es decir, de lectores que podían adoptar la posición de autor (Blecua, 1981; Blecua, 1983: 202-212; y, en general, Lotman, 1988: 44-45); entonces, es posible que alguien distinto de fray Luis interviniera en el poema para interpolar la estrofa. Entiéndase que no es esta una hipótesis que yo defienda aquí; lo único que pretendo mostrar es que es tan compatible como la autenticidad con los argumentos que se han dado.

III

El asunto requiere, por tanto, un análisis textual más estricto. Puesto que la estrofa figura en la familia de testimonios *J* y no en la de *Q*, en principio pudo o interpolarse en *J* o suprimirse en *Q*, y ello por mano de fray Luis o de otra persona. Antaño se pensaba más bien en la interpolación, porque «corta el nexo» entre los vv. 20 y 26 (Llobera, 1928: 27; véase también Alonso, 1950: 391), mientras que la mayor parte de los estudios recientes se inclinan por la hipótesis de la supresión. Así pues, me ocuparé principalmente de esta última, tratando al paso la posibilidad de la interpolación.

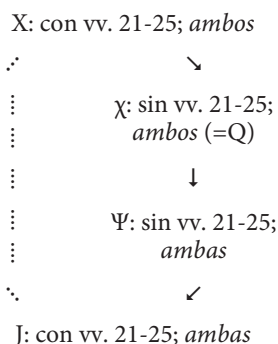
¿Quién pudo suprimir la estrofa? Macrí (1957; 1982) piensa que fue fray Luis; Alcina (1986) y Ramajo (2006) admiten que fuese fray Luis o un copista; Blecua (1990a) y Cuevas (1998) se atienen al copista. Vengamos a las razones que se han dado, empezando por la omisión a cuenta del copista. Se habla de un salto por *homoioteleuton* (Alcina, 1986: 83; Cuevas, 1998: 98) o un «salto de igual a igual» (Suárez, 2011: 315). En los dos casos la expresión es inexacta; lo dice mejor Blecua: «el copista [...] saltó de una estrofa a otra porque comenzaban de un modo muy parecido: “Ve cómo...”, “Y como...”» (1990a: 24). Ramajo remite a esta explicación (2006: 448). Morreale le da su nombre exacto, *homoioarchton*, pero también dice que la semejanza es *aparente*, porque «el primer *como* [*sic*] es completivo, y el segundo, causal» (2007: 66). Es decir, las *iuncturae* son de aspecto parecido, pero de naturaleza bastante distinta.

Aquilino Suárez ha dedicado la mayor atención a los problemas textuales de esta oda. Su propuesta consiste en considerar conjuntamente la omisión de los vv. 21-25 con las variantes del v. 29, donde *Q* tiene *entre ambos*, y *J* *entrambas*.⁴ Según dice, en *Q* *ambos* es incorrecto, porque todas las palabras a las que puede referirse son de género femenino: *música*, *alma*, *respuesta*. El femenino de *J* resulta a su vez erróneo porque, en su contexto, la referencia habría que hacerla al masculino *son* del v. 24. Suárez piensa que el arquetipo de la oda tenía los vv. 21-25 y *ambos* referido a *son*; un subarquetipo perdió, por «salto de igual a igual», los vv. 21-25, estado que se recoge en *Q*; sobre ese estado, otro subarquetipo hizo la corrección *ambas*; y, a partir de este, otro restituyó la estrofa perdida, sin deshacer la corrección de género, que ahora era superflua.

⁴ El estudio de Suárez incluye consideraciones sobre las variantes entre *entre ambas* / *entrambas* y *se mezcla* / *mezclan*; por no ser esenciales para la presente argumentación, hago abstracción de ello en el texto.

El estudio de Suárez tiene la virtud de la minuciosidad, ya que no el de la parsimonia ontológica —postula hasta seis subarquetipos—. Sin embargo, sus argumentos no son tan concluyentes como afirma. En primer lugar, ya se ha dicho que no hay tal «salto de igual a igual», sino, en todo caso, de semejante a semejante. En segundo lugar, tampoco es inevitable considerar *ambos* erróneo en ausencia de los vv. 21-25, pues no lo ha parecido a varios lectores. Macrí explica: «la armonía se mezcla entre el “alma” y el “otro modo de... / música”» (1982: 160; cursiva original); Ramajo cita estas palabras de Macrí y sentencia: «Es necesario, pues, el masculino» (2006: 449). Por tanto, no se impone el femenino *necesariamente*, como sostiene Suárez (2011: 314),⁵ aunque sí es cierto que, habiendo antes una concordancia femenina con *música* (*primera*, v. 20), resulta menos probable y algo disonante la posterior masculina con *modo*. En tercer lugar, las dos argumentaciones no convergen: aun cuando la lectura *ambos* fuese prueba de una supresión, no lo es de que la supresión se deba al error de un copista.

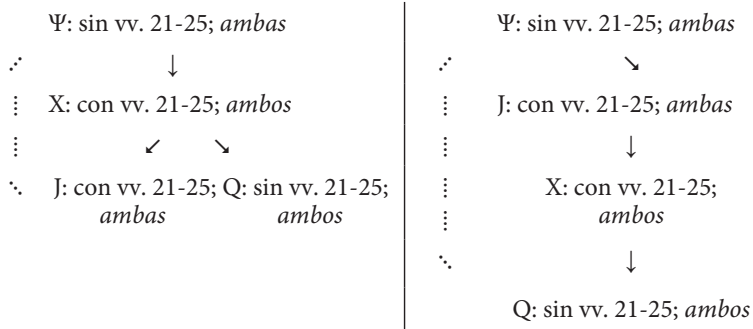
Se puede concluir este apartado, como el anterior, señalando que los argumentos que se han dado como prueba de una hipótesis también respaldan la contraria. Como he expuesto, Suárez supone un arquetipo con los vv. 21-25 y la lectura *ambos*; luego se habrían perdido los vv. 21-25, más adelante se haría la corrección *ambas* en v. 29 y, por último, se restituirían los vv. 21-25, mediante contaminación con una rama alta del *stemma*. En esencia, se trata del siguiente esquema (simplifico el de Suárez, 2011: 309-10; las letras griegas representan subarquetipos postulados):



Sin embargo, con los mismos elementos se pueden proponer otros dos estemas que parten de una redacción sin los vv. 21-25 y —aceptado el razonamiento de Suárez sobre la

⁵ En el *CORDE* se pueden hallar otros casos de concordancia masculina con la expresión «modo de + SUSTANTIVO FEMENINO»; por ejemplo, Teresa de Jesús, *Relaciones espirituales*: «Hame enseñado el Señor un modo de oración, que me hallo en él más aprovechada»; Huarte de san Juan, *Examen de ingenios*: «el modo de sustancia que es bueno para la simiente es malo para los huesos y carne del hombre»; y otros ejemplos de Juan de la Cruz, Fernando de Herrera, Juan de la Cueva, etc., en RAE, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, en línea: <http://www.rae.es> [consulta: 02/05/16]. Téngase en cuenta, además, que *modo* tiene un sentido más pleno en el contexto de la música, como recoge el *Diccionario de Autoridades*: «En la Música es una idea y determinada disposición de armonía. Llámase también Tono Músico».

concordancia— la lectura *ambas* en v. 29, y dan lugar a una interpolación, posteriormente suprimida:⁶



El estema de la izquierda supone un interpolador más concienzudo en X, pues ha visto conveniente el cambio en la concordancia del v. 29; quizá ofrece poca motivación para que J restituya el femenino. El estema de la derecha supone una interpolación más descuidada en J, que no atiende a esa concordancia; la subsana una intervención posterior en X, y sobre ese estado del texto se realiza en Q la supresión de los vv. 21-25, sin advertir la conveniencia de restituir el femenino. Evidentemente, el admitir *ambos* como buena lectura original no haría sino simplificar el *stemma*. Pero recuérdese que no pretendo defender uno de estos esquemas alternativos, sino meramente mostrar que el análisis de las variantes no solo es compatible con la omisión y posterior restitución, sino también con la interpolación y posterior supresión. Y aún no sabemos a quién atribuir las.

IV

Algo se puede avanzar en esa última cuestión considerando lo que se ha escrito sobre la posibilidad de que fray Luis mismo suprimiera la estrofa. La razón obvia para hacerlo sería, naturalmente, que fuese espuria, como pensaba Llobera (1928: 37). Pero aun quienes la dan por auténtica piensan que pudo ser fray Luis quien la eliminase, bien por motivos puramente formales, bien por motivos estéticos, teológicos e ideológicos.

La primera opción resultará extraña a quienes conozcan algunos de los elogios que se dirigen a esa estrofa: «una de las más espléndidas [...] de Fray Luis» (Alonso, 1950: 391); «magnífica» (Vega, 1955: 450); «bella y profunda» (Alonso, 1966: 187); «bellísima» (Macrí, 1982: 98); «muy bella» (Blecua, 1990a: 24). Y, sin embargo, tiene sus detractores. Llobera no la consideraba auténtica porque «carece del gusto nunca desmentido, y de la gracia siempre ática del divino vate» (1928: 37). Alcina, que la da por auténtica y prefiere la

⁶ Cuevas supone que, sobre una primera versión que carecía de los vv. 21-25, fray Luis mismo hizo la interpolación de esta estrofa, y que luego un copista la perdió (1998: 98); pero no ofrece un análisis de variantes ni *stemma*.

Copia para uso exclusivamente académico del autor. No se permite su distribución, impresión o puesta a disposición sin autorización.

hipótesis de la *omissio ex homoioteleuton [sic]*, también admite la siguiente posibilidad: «si [fray Luis] eliminó esta estrofa sería por razones estéticas: es demasiado culta y de manual para el tono del resto de la oda» (1986: 83). No está de más precisar algunos de los tropiezos que ofrece. En primer lugar, el sustentar un templo mediante el tañido de una cítara es una catacrexis (Hatzfeld, 1973: 62) o *inconsequentia rerum*.⁷ Además, los demostrativos de «aquesta inmensa cítara» y «este eterno templo» tienen un papel anafórico peculiar, puesto que no se aplican a palabras ya aparecidas, sino a designaciones metafóricas de algo ya mencionado: las esferas (vv. 16-20). Aunque este uso es conocido en la poesía de fray Luis,⁸ resulta excesivo que se haga dos veces en una misma oración; de hecho, Macrí, antes de sumarse a los laudadores de la estrofa, había señalado que su eliminación solucionaba la repetición de demostrativos en el poema (1957: 28).

Se han dado otros motivos más abstractos. Macrí, en una segunda etapa, admite que la estrofa es «bellísima» y auténtica, y pertenece a la forma original del poema; sin embargo, piensa que «el propio autor debió eliminarla en la redacción final de las odas» porque «la imagen de Dios, músico y arquitecto pitagórico del universo [...] debió de parecer excesiva dentro de la economía lírico-especulativa de la cristianización de la cosmología pagana» (1982: 98). El problema, a la vez teológico y poético, es que la imagen no permite distinguir bastante bien entre lo metafórico y lo literal, de tal modo que da a entender una divinidad «pitagóricamente inmanente en la materia de un mundo eterno» (101). Lázaro recoge este problema, pero le da una interpretación más ideológica que poética: «la peligrosa sugerencia de un Dios solar, por muy espiritualizado, metafórico y cristianizado que estuviera, puede ser razón suficiente para que la estrofa fuese rechazada»; a lo cual se añade el prejuicio de que «no era digno de la majestad real tocar instrumentos», tanto menos de la dignidad de Dios (1979: 285-86). Lázaro añade una reserva: la decisión de suprimir la estrofa no debe atribuirse necesariamente al propio fray Luis, sino que también pudo tomarla un copista (283, 286). La edición de Ramajo recoge esta disyunción sin resolverla: «esta estrofa de fray Luis [...] sería suprimida después [...], sea por fray Luis o sea por otra mano» (2006: 540).

La cita que encabeza estas páginas se refiere a la inadecuación de ciertos *hábitos ingenuos*. Probablemente hay que contar entre ellos la idea de la intención del autor es normativa para una edición crítica, tal como la define, por ejemplo, un conocido *Diccionario de términos filológicos*: «trata de reconstruir un texto viciado en su transmisión, acercándolo, en lo posible, al que el autor consideró definitivo» (Lázaro, 1990: 154). Sin embargo, aquí tenemos unas ediciones que restituyen lo que piensan que el autor suprimió. El caso de Macrí es especialmente agudo, no solamente porque inicia esta práctica, sino también porque él muestra la superioridad de las lecturas de Q y defiende inequívocamente que fue fray Luis quien eliminó la estrofa. ¿Qué clase de planteo filológico es este? La edición de Macrí es declaradamente neolachmaniana (Macrí, 1982: 7), un método donde lo *lachma-*

⁷ «Nam id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex genere coeperis translationis, hoc desinas. Multi autem, cum initium a tempestate sumpserunt, incendio aut ruina finiunt; quae est inconsequentia rerum foedissima» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII.6.50). Lázaro aduce (1979: 280) una cita de Clemente de Alejandría (*Protréptico*, I) que reúne las metáforas de *cítara*, *flauta* y *templo*, pero esto no respalda la *inconsequentia* en la oda, porque no hay tal en Clemente: *cítara* y *templo* son metáforas independientes, cada una de las cuales se desarrolla por separado (además, no se refieren al mundo sino al ser humano).

⁸ Por ejemplo, en la oda I, «este viento» (v. 18) se refiere a la voz de la fama mencionada en la estrofa precedente (vv. 11-15).

niano es el riguroso estudio de las variantes, y lo *neo-*, el decidido ejercicio de la *emendatio* (Macrí, 1969: 15). En este contexto, los conceptos de texto original o definitivo importan menos que el de arquetipo, y se discute largamente sobre las *variantes de autor*, admitiendo que son de diversas clases y que pueden desvirtuar o empeorar el texto (Caretti, 1955: 1-25; Pasquali, 1962: 395-465; Blecua, 1983: 117-22). Aun así, la recomendación más generalizada es preferir la última redacción (Caretti, 1955: 17) y dejar los estados anteriores en el aparato crítico u otras formas de *dispositio* (Blecua, 1983: 120-22). Caretti advierte contra los peligros de hacer una selección de entre las variantes de autor, pues la contaminación de las versiones produce un texto híbrido, un pastiche, una falsificación (1955: 16).

Sin embargo, Blecua menciona otra dimensión de las variantes de autor: la autocensura (1983: 120). Se establece así una diferencia entre el individuo que escribe y el rol de autor: al igual que no se imputan a la intención literaria los errores mecánicos que puede cometer un autor al copiar su propia obra (Blecua, 1983: 121), tampoco irán a su cuenta los cambios por motivos ideológicos. En este sentido, las observaciones de Lázaro sobre la caída en desgracia del pitagorismo, a finales del siglo XVI, implican que fray Luis de León, al volver sobre sus propias poesías en el nuevo contexto, pasa a ser considerado como un editor, crítico o censor de los textos.⁹ Tal debe de ser la lógica de las ediciones que restituyen los vv. 21-25, aun cuando dan por probable o posible que los suprimiera fray Luis.

La cuestión tiene una faceta teórica insoslayable, pues el debate sobre el autor ha sido clave en la formación de la teoría literaria contemporánea. Ese debate, desde la falacia intencional de Wimsatt y Beardsley, pasando por Barthes y Foucault, hasta aproximaciones más recientes (Tamen, 1993: 69-108; Compagnon, 1998: 49-99; Jannidis, 1999), ha atendido principalmente al problema de la interpretación y a la correlación entre los roles del autor y el crítico literario. Pero también el editor trabaja con una determinada hipótesis sobre el autor y con un concepto de autoría, y, a la vez, asume facultades autoriales (Gumbrecht, 2003: 24-40). Lo que muestra este caso es que los editores, no menos que los intérpretes, se arrojan la facultad de entender a un autor mejor que él mismo.¹⁰

V

Sugiero que una comprensión más justa del problema textual de los vv. 21-25 puede lograrse tomando en consideración las diferencias entre *J* y *Q* en su conjunto y, además, poniéndolas en el marco de una *collatio* externa de los testimonios (Orduna, 1982). Como se ha expuesto, *Q* está representado principalmente por la *princeps* publicada por Quevedo; y esta, al parecer, se hizo sobre un manuscrito, hoy perdido, derivado de la colección de poesías que fray Luis de León presentó a Portocarrero hacia 1580, con ánimo de darla a la imprenta (García Gil, 1988: 123). En la dedicatoria a Portocarrero, el autor dice de sus

⁹ Lumsden-Kouvel, arrimando a esta sardina el ascua de la leyenda negra, escribe: «la atrevida figuración de Dios como el gran citarista del cielo infundía miedo a los que vivían en la sombra de la Inquisición» (1986: 220-221).

¹⁰ Un intérprete que entiende mejor al autor mejor que él mismo se puede convertir en editor: «[er] kritisiert [...] den Autor und macht (mehr oder weniger direkt) Korrektur- und Verbesserungsvorschläge» (Strube, 1999: 137). Sería beneficioso para la teoría literaria general el integrar las reflexiones sobre la autoría que se han hecho en el campo de la crítica textual (ver, entre las contribuciones recientes, Tanselle, 2001; Italia y Raboni, 2010 y 2014).

poemas, bajo una alegoría convencional: «recogiendo a este mi hijo perdido, y apartándole de mil malas compañías que se le habían juntado, y enmendándole de otros tantos malos siniestros que había cobrado con el andar vagueando, le vuelvo a mi casa y recibo por mío». Si es verdad que lo hizo así, no falta razón a los editores que han considerado ese texto preferible a los demás —aunque no deja de ser necesario estudiar los testimonios de cada poema particularmente (Macrí, 1957: 6; Blecua, 1990b: 21)—. ¿Qué revelan, en esa perspectiva, las diferencias entre *J* y *Q*? Aunque de algunas hay poco que decir (vv. 7, 12, 33 y 35), otras son más reveladoras. Por ejemplo, parece que allá se van *amortecidos* (*J*) y *adormecidos* (*Q*) en v. 50; pero, como la primera conforma una *derivatio* con el algo distante v. 37 (*muerte*), y la segunda una antítesis con el inmediato v. 49 (*despiertan*), es esta la más acorde con el *usus scribendi* de fray Luis (Llobera, 1928: 43; Macrí, 1957: 29). En cuanto a «es de todas la primera» (*J*) / «es la fuente y la primera» (*Q*) en v. 20, Vega cree peor *Q* porque contiene una *tautología* (1955: 450), pero ¿no da *J* un pleonismo? Además, la figura de repetición sinonímica de *Q* es corriente en el Renacimiento en general y en fray Luis en particular (en esta misma oda, v. 35: «extraño y peregrino»); y aun se podría decir que no hay una sinonimia estricta, sino una relevante diferencia de matiz.¹¹

Las variantes de vv. 13 y 45 están relacionadas. De «vulgo ciego» y «todo lo demás es triste lloro» (*J*) a «vulgo vil» y «todo lo visible es triste lloro» (*Q*) se produce una devaluación del sentido de la vista; Ramajo afirma la «superioridad [...] manifiesta» de esa última lectura, porque «resalta su precisión conceptual de acuerdo con el tema desarrollado a lo largo del poema» (2006: 449). Además, es natural relacionarlas con la ceguera del destinatario de la oda (Macrí, 1957: 28; Cuevas, 1998: 100; Ramajo, 2006: 26). Uno podría llegar a pensar que *ciego* en *J* sea uno de los *malos estragos* sufridos en la transmisión, porque el uso despectivo de la palabra resulta extraño en una oda dirigida a un ciego.

Si, como parece, fray Luis, al revisar el texto, presta especial atención al campo semántico de la vista, ¿no ha de reparar en una estrofa que comienza: «Ve cómo...»? ¿No convendría su eliminación a «una oda en la que omite todo lo visual y pondera lo acústico» (Ramajo, 2006: 22)? Y si hay en ella, además, una interrupción del hilo del discurso, una *inconsequentia rerum* y una redundancia de demostrativos; y si fray Luis piensa que el estilo es

negocio de particular juicio [...], que de las palabras que todos hablan elige las que convienen, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa, y las mide, y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura (*Nombres de Cristo*, 391).

¿No sacrificará la estrofa en aras de esa claridad, armonía y dulzura que persigue? Por tanto, la supresión de los vv. 21-25 no es necesariamente de distinta naturaleza que las demás variantes de la oda III: todas valen como intervenciones autoriales.¹²

¹¹ Véase Orringer (2005) sobre el concepto de *fuerza* en fray Luis de León.

¹² Es verdad que la referencia a la visión en v. 21 no prueba necesariamente que sea una interpolación, puesto que al principio y al final de la oda hay un dato visual (v. 2) y una mención genérica de los sentidos (v. 49); Morreale (2007: 66) incluso valora la correlación entre *oye* y *ve* (vv. 18-21). Pero hay que constatar la diferencia estructural entre esta oda y la oda VIII, «Noche serena», porque esta es visual desde el principio; véanse también los reparos de Lázaro (1979: 283) a otros posibles lugares paralelos, como el de la oda XII.

Se dirá que esta hipótesis no es más probable que las otras que he discutido arriba. Es verdad, pero el caso es que la carga de la prueba corresponde a quienes quieren hacer una excepción en la superioridad de las lecturas de Q y componen un texto híbrido. Aunque esto sea legítimo, habría de hacerse de manera más explícita y con argumentos más rigurosos que los que se han dado hasta ahora. Quizá cabe esperar que en cualquier momento se halle un testimonio antiguo que autorice ese texto híbrido. Pero, en el presente estado de cosas, tan legítimo, y más, es volver a la práctica editorial anterior y ofrecer a los lectores el texto de Q sin la estrofa de marras, o bien, cuando esta se considere imprescindible, retornar a J con todas sus consecuencias, pues esas dos son las formas en que nos consta que se copió y leyó en su tiempo.

VI

Para terminar, quisiera añadir dos reflexiones más generales sobre los *hábitos ingenuos* a que aludía la cita inicial, con el objetivo, corriente en la teoría, de convertir en problema lo que parece un hecho, o buscarle tres pies al gato. El primer problema es el de la identidad de un texto. Hasta aquí se ha dado por bueno que estábamos ante un texto con variantes. Pero ¿hasta qué punto se puede decir que tenemos distintas copias o versiones de un mismo poema, y a partir de dónde hay que hablar de poemas distintos? Para la oda de fray Luis, la ausencia o presencia de una estrofa de cinco versos en un poema de cincuenta representa una diferencia del diez por ciento, a lo cual se puede sumar una docena de palabras con variantes. ¿Esto es mucho o poco? Sin duda es demasiada desviación para un sistema notacional diseñado con criterios lógicos, que puede llegar a exigir la exacta coincidencia, carácter por carácter (Goodman, 1976: 201-211). Sin embargo, un planteamiento fenomenológico admite un margen de variación y diferencia, mientras se preserve la *identidad hermenéutica* de un esquema que invita a la actividad interpretativa que lo completa (Gadamer, 2003: 32-35). ¿Salva esto la identidad entre los textos de Q y de J? No está claro, porque esta perspectiva obliga a considerar criterios cualitativos. Si tienen razón los críticos para quienes la estrofa «Ve cómo el gran maestro...» es la clave estructural del poema, entonces el texto de J, que posee esa estrofa, es estructuralmente distinto del de Q, que carece de ella.

El segundo problema atañe a la autocomprensión de los estudios literarios. Uno de los lugares comunes de esa autocomprensión es la dicotomía entre participar en el sistema literario y observarlo desde el exterior, observación que tendría el carácter de ciencia (Mignolo, 1983; Schmidt, 1997). Pues bien, aquí nos hemos encontrado con que una actividad como la edición crítica, cuyos métodos la podrían acreditar como paradigma de objetividad científica en los estudios literarios, a la vez participa inevitable y decisivamente en el sistema, porque es, al fin y al cabo, la que suministra un texto a los lectores; en este caso, como hemos visto, un texto que no consta que el autor escribiese ni que haya existido antes del siglo xx. Esto no implica que la diferencia entre observar y participar haya de echarse por la borda; la primera ha de conservar sus criterios de racionalidad y empiricidad, sin cambiarlos por los de novedad e interés que gobiernan la participación en la comunicación artística. Lo que sí cabe es desear que los estudios literarios, sin renunciar a su especificidad, agarren por los cuernos el toro de su relación con el público general.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALCINA, Juan Francisco (ed.) (1986). *Fray Luis de León: Poesía*. Madrid: Cátedra.
- ALONSO, Amado (1950). «Fray Luis de León: “Ve cómo el gran maestro...”», *NRFH*, IV, pp. 391-394.
- ALONSO, Dámaso (1966). *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. 3.ª ed. Madrid: Gredos.
- BLECUA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- BLECUA José Manuel (ed.) (1990a). *Fray Luis de León: Poesía completa*. Madrid: Gredos.
- BLECUA, José Manuel (1990b). «La transmisión de la obra poética de F. Luis de León», en Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera Guirao y Alfonso Rey Álvarez (coords.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis, pp. 13-30.
- BLECUA PERDICES, Alberto (1981). «El entorno poético de Fray Luis», en Víctor García de la Concha (coord.), *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista*. Salamanca: Universidad, pp. 77-99.
- CARETTI, Lanfranco (1955). *Filologia e critica*. Milano: Ricciardi.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la Théorie*. Paris: Seuil.
- CUEVAS, Cristóbal (ed.) (1998). *Fray Luis de León: Poesías completas*. Madrid: Castalia.
- GADAMER, Hans-Georg (1977). *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- GARCÍA GIL, Helena (1988). *La traducción manuscrita de Fray Luis de León*. Salamanca: Diputación.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La Musa de la Retórica*. Madrid: CSIC.
- GOODMAN, Nelson (1976). *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2003). *The Powers of Philology*. Urbana: University of Illinois Press.
- HATZFELD, Helmut (1973). *Explicación de textos literarios*. Sacramento: California State University.
- ITALIA, Paola, y RABONI, Giulia (2010). *Che cos'è la filologia d'autore*. Roma: Carocci.
- ITALIA, Paola, y RABONI, Giulia (2014). «¿Qué es la Filología de autor?», *Creneida*, II, pp. 7-56.
- JANNIDIS, Fotis et al. (ed.) (1999). *Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990). *Diccionario de términos filológicos*, 3.ª ed. Madrid: Gredos.
- LEÓN, Luis de (1991). *De los nombres de Cristo*, ed. de A. Sánchez Zamarreño. Madrid: Espasa-Calpe.
- LLOBERA, José (1928). *Proyecto de una edición crítica de las poesías originales de Fray Luis de León*. El Escorial: Imprenta del Real Monasterio.
- LOTMAN, Yuri M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LUMSDEN-KOUEV, Audrey (1986). «El gran citarista del cielo», en A. David Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AIH*. Madrid: Istmo, vol. 2, pp. 219-227.
- MACRÍ, Oreste (1957). «Sobre el texto crítico de las poesías de Fray Luis de León», *Thesaurus*, XII, pp. 1-52.
- MACRÍ, Oreste (1969). *Ensayo de crítica sintagmática*. Madrid: Gredos.
- MACRÍ, Oreste (ed.) (1950). *Fray Luis de León: Poesie*. Firenze: Sansoni.
- MACRÍ, Oreste (ed.) (1964). *Fray Luis de León: Poesie*. Firenze: Vallecchi.
- MACRÍ, Oreste (ed.) (1982). *Fray Luis de León: Poesías*. Barcelona: Crítica.
- MIGNOLO, Walter D. (1983). «Comprensión hermenéutica y comprensión teórica», *Revista de Literatura*, XLV, 90, pp. 5-38.
- MORREALE, Margherita (2007). *Homenaje a Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca – Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ORDUNA, Germán (1982). «La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*», *Incipit*, II, pp. 3-53.
- ORRINGER, Nelson R. (2005). «El retorno a las fuentes: el hebreo bíblico en *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León», *Rilce*, XXI, 2, pp. 239-61.
- PASQUALI, Giorgio (1962). *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Le Monnier.

- RAMAJO CAÑO, Antonio (ed.) (2006). *Fray Luis de León: Poesía*. Barcelona: Círculo de Lectores – Centro para la edición de los clásicos españoles – Galaxia Gutenberg.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1997). «A Systems-Oriented Approach to Literary Studies», *Canadian Journal of Comparative Literature*, XXIV, 1, pp. 119-36.
- STRUBE, Werner (1999). «Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat», en Fotis Jannidis *et al.* (eds.), *Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, pp. 136-55.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino (2011). «La edición de la quinta estanza de “El aire se serena” de fray Luis», *RFE*, XCI, 2, pp. 309-28.
- TAMEN, Miguel (1993). *Manners of Interpretation: The Ends of Argument in Literary Studies*. Albany: SUNY Press.
- TANSELLE, G. Thomas (2001). «Textual Criticism at the Millennium», *Studies in Bibliography*, LIV, pp. 1-80.
- VEGA, Ángel C. (ed.) (1955). *Poesías de Fray Luis de León*. Madrid: Saeta.

LOS TRES PARLAMENTOS DE DON QUIJOTE A DULCINEA

Ángel GARCÍA GALIANO
Universidad Complutense de Madrid

Y dos de ellos propiciados por la fabulación mentirosa de Sancho, el más importante, a la salida del Toboso, con la vista desquiciada del ingenioso hidalgo que solo atina a ver tres labradoras y, por cierto, no muy agradecidas. Las mismas que, ya sabiendo que una de ellas es su señora Dulcinea, pero *encantada*, se topa en la cueva de Montesinos. El primer encuentro, el de la embajada de la carta, en la primera parte, es fruto exclusivo de la invención del escudero, pero lo mismo cabe decir de tantos otros episodios protagonizados por ambos en que el ingenio de don Quijote ha decidido transformar la prosaica realidad por medio de la palabra caballescica. Ese será el aprendizaje de Sancho, que comienza a mediados de la primera parte y sobre el que deseo enderezar estas líneas.

En efecto, el labrador embutido en hábitos de escudero de un hidalgo manchego convertido a la andante caballería, acaso no inteligente pero sí muy listo, aprendió muy pronto a seguirle el juego a su amo. En apenas las pocas semanas que trascurren desde la segunda salida hasta su regreso al lugar de la Mancha en que ambos viven, Sancho Panza ha comprendido que una cosa es lo que ven y miran los ojos y otra lo que oyen y escuchan los oídos, y que hasta lo que ven los ojos como objeto aparentemente real se puede poner en tela de juicio a razón del ímpetu y los ademanes del cuerpo. El escudero se termina de doctorar en invenciones andantes o caballerías verbales en el capítulo LXIV, en el famoso caso del *baciyelmo*, cuando ha de inventar tan peregrino nombre para salir al paso del enredo, hazaña que no pasa desapercibida a don Quijote quien, al verlo porfiar con el pobre barbero despojado de su albarda y bacía:

Estaba [...] delante, con mucho contento de ver cuán bien se defendía y ofendía su escudero, y túvole desde allí adelante por hombre de pro, y propuso en su corazón de armalle caballero en la primera ocasión que se le ofreciese, por parecerle que sería en él bien empleada la orden de la caballería.

Sancho ha visto molinos, rebaños, ventas, bacías de barbero y odres de vino allí donde su señor decía gigantes, ejércitos, castillos, yelmos y más gigantes afirmando con la palabra, pero también con los actos y sus gestos (espada en ristre y ojos inyectados), que su percepción de la realidad es la correcta. Sancho intuye que para obtener la ínsula prometida tiene que seguir el juego de don Quijote, y recuerden que ese seguirse el juego el uno al otro, tejiendo un soberano castillo en plenos aires, será el aglutinador estructurante de casi toda la segunda parte, sobre todo a partir del encantamiento de Dulcinea, que abocará al caballero manchego a su infierno más cruel, seguido días después del purgatorio del propio Sancho en forma de latigazos que quieren ser bulas (a medio real cada indulgencia) con que propiciar la salida de Dulcinea de su atroz cautiverio. Repárese que tanto Dulcinea como la ínsula no son sino invenciones de don Quijote, la primera postulada como ideal propio y la segunda bienquista por la codicia de Sancho.

Un solo ejemplo será suficiente para concluir que es el deseo de la ínsula el que transforma la realidad de Sancho, si no con absoluta convicción quijotesca, sí con la suficiente y baciélmica vesania como para posibilitar un desenlace felice a sus anhelos. Me refiero a la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, primera vez en la que Sancho ve o finge ver lo mismo que su amo. En efecto, el escudero busca denodadamente la cabeza del gigante en los aposentos de don Quijote y, al no encontrar la testuz del jayán, exclama, sin duda convencido, quiero decir, no embustero, sino bachiller en fabular: «y ahora no parece por aquí esta cabeza, que vi cortar por mis mismísimos ojos, y la sangre corría del cuerpo como de una fuente». Ante la queja amarga del ventero por el estropicio, Sancho replica cabizbajo que si no aparece la cabeza «se me ha de deshacer mi condado como la sal en el agua». Por eso anota el narrador que estaba peor Sancho despierto que su amo durmiendo: tal le tenían las promesas que su amo le había hecho. Lo que voy a demostrar es que Sancho inventa, a su manera, a Dulcinea, porque Quijote también se la inventó a la suya. Para ello creo que sería bueno comenzar, por una vez, por el principio.

Y en el principio está la locura del ocioso hidalgo manchego Alonso Quijano, que decide convertirse en don Quijote, para lo cual, tras tomar las armas que habían sido de sus bisabuelos, bautizar a su rocín y confirmarse a sí mismo con nombre de caballero (pensamiento que le ocupó ocho días): «se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse» (*Quijote*, I, I).

Y, ciertamente, don Quijote, o Alonso Quijano, por mejor decir, buscó en aquella parte del libro de su memoria y

halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.

El hidalgo dio en llamar Dulcinea a la campesina, sustituyendo así el apelativo labrador por el nuevo y propio de señora de sus pensamientos, o «alma de su cuerpo». Don Quijote y Dulcinea, la Mancha y el Toboso, desde ahora nuevas almas sostenidas respectivamente sobre los cuerpos de Alonso Quijano y Aldonza Lorenzo. Sabemos que, según la tripartición neoplatónica, el hombre es un compendio de cuerpo, mente y espíritu, de tal suerte que, podemos colegir que don Quijote es un compendio trino de cuerpo (*soma*: Alonso Quijano, al que le duelen los golpes y heridas de sus lances), mente (*psique*: su libro de la memoria, abarrotado de historias caballerescas, poesía petrarquista y relatos pastoriles) y alma (*pneuma*: Dulcinea del Toboso). Del mismo modo que su escudero es Sancho Panza en el nivel somático (su cuerpo ávido de gañán manchego), los refranes y su oísló en el nivel mental, y la ínsula en el neumático. Aunque es cierto que al final de la segunda parte, cuando regresa desengañado de su breve e intensa experiencia como gobernador, observamos que la ínsula ha sido sustituida, en su ideal anímico, por don Quijote.

La primera vez que don Quijote ha de dar cuenta de la realidad de su amada es en el episodio de los cabreros (I, XIII), ante las insidiosas preguntas de Vivaldo, que desea comprobar qué género de locura late en aquel hidalgo disfrazado de estantigua. Don Quijote describe a la dama con todos los tópicos de la poesía petrarquista (oro, sol, rosas, coral, perlas, alabastro, mármol, nieve), y hasta se atreve a culminar su descripción con una frase tan osada que fue expurgada por la Inquisición portuguesa en 1624, allí donde proclama que «las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas».

El narrador subraya, ante la sorna de Vivaldo, cómo todos los presentes constatan la locura del hidalgo y que «solo Sancho Panza pensaba que cuanto su amo decía era verdad, sabiendo él quién era y habiéndole conocido desde su nacimiento»; su única duda era, precisamente, la existencia de Dulcinea, pues, aunque vivían tan cerca del Toboso, jamás había oído mencionar a tan linda princesa. Repárese, empero, en que no pone en duda la palabra de su señor porque lo conoce de toda la vida.

El problema de la existencia de Dulcinea queda de este modo suspendido, si no resuelto, en la fe que profesa a su amo, hasta que don Quijote, ya en Sierra Morena, se decide a hacer penitencia, motivado por el encuentro con Cardenio el Roto, cuyo librito de memoria primero y el relato de sus cuitas inmediatamente después lo mueven a trocar la lanza por el ayuno y la mortificación en tan agrestes parajes, confirmado en el fondo de su propia experiencia libresca por el recuerdo de lo que aconteciera a Amadís en la peña pobre, «mudado su nombre en el de *Beltenebros*, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido», o al no menos famoso caballero don Roldán (Orlando), «cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro» (*ca.* xxv) y ese fuera el motivo de su locura y vesania.

En su afán por imitarlos, Sancho se pregunta si es que su señora Dulcinea ha hecho «alguna niñería con moro o cristiano», a lo que don Quijote replica que ahí está la gracia, que por lo que a él respecta ya no es necesario que su señora lo traicione para que pierda el seso, sino disparatar y enloquecer gratuitamente, y concluye:

Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta

de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras y, siéndolo, no sentiré nada.

Nótese bien: un hidalgo ocioso que decide ser caballero andante, que resuelve hacer penitencia y toda laya de locuras hasta que su señora imaginada no le devuelva el saludo y le conceda una real respuesta epistolar que lo vuelva a su natural estado de caballero no furioso, sino enamorado, en una marcha atrás literaria que iría de su admirado Ariosto hasta Matteo Boiardo.

Antes de llevar a cabo la embajada epistolar, don Quijote pregunta por el recién ganado yelmo de Mambrino, momento que sirve para que Sancho ponga en tela de juicio todas las promesas de ínsulas y condados, dado que su señor confunde una modesta bacía, por cierto, ya toda abollada, con un yelmo. Interesante puesta en tela de juicio de la realidad frente a la imaginación (como antes se hiciera con los molinos o los rebaños), porque anticipará la sorpresa de que la señora Dulcinea no sea sino su paisana la campesina Aldonza Lorenzo. A la duda del yelmo, don Quijote ofrece una respuesta soberana que inaugura la modernidad y anticipa el interesado bautizo del utensilio como baciyelmo, en el citado capítulo XLIV:

Andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y, así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa.

Decidido pues a comenzar su penitencia, Sancho lo urge a que le despache con esa carta «porque tengo gran deseo de sacar a vuestra merced deste purgatorio donde le dejo», a lo que su amo replica que más bien es infierno «y aun peor, si hay otra cosa que lo sea». Y Sancho, decidido a tranquilizar a su señor, replica:

Yo le diré tales cosas [a Dulcinea] de las necedades y locuras, que todo es uno, que vuestra merced ha hecho y queda haciendo, que la venga a poner más blanda que un guante, aunque la halle más dura que un alcornoque; con cuya respuesta dulce y melificada volveré por los aires como brujo y sacaré a vuestra merced deste purgatorio, que parece infierno y no lo es, pues hay esperanza de salir dél, la cual, como tengo dicho, no la tienen de salir los que están en el infierno, ni creo que vuestra merced dirá otra cosa.

Repárese en cómo Sancho ha comenzado a intuir el juego verbal de su maestro y cómo piensa demandar de la princesa una respuesta acorde con su nombre, esto es, «dulce y melificada».

Pues bien, a falta de papel, y mejor que en la corteza de los árboles, don Quijote decide usar como borrador el *librillo de memoria* en que el bueno de Cardenio iba anotando sus cuitas amorosas. Recuérdese que fue al hojear el cuaderno de su sosias cuando se le ocurrió la idea de la carta, ante el asombro sanchesco de que también entendiera de trobas. Con el recuerdo material de la que *nombra* su amada, don Quijote habla por boca del mismo Alonso Quijano cuando decidió bautizar a su paisana Aldonza como

Dulcinea, desvelándole a Sancho de este modo la persona terrenal que encarna a su Venus celestial:

Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado.

La sorpresa de Sancho es mayúscula al reconocer a su paisana Aldonza bajo el literario velo de Dulcinea. La picante apostilla sobre la ligereza erótica de la campesina llevará a don Quijote a chamullar uno de los comentarios más soeces de todo el libro, no sé si por querer ponerse a la altura, o bajura, de su escudero, o porque está a un tris de perder los papeles al sentirse *descubierto* por Sancho al haberse visto obligado, por mor de la encomienda, a hacerle partícipe del sujeto real que encarna su *alma*, vale decir, sus literarios desvelos amorosos. En efecto, el escudero confiesa que «hasta aquí he estado en una grande ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado», a lo que su señor, molesto, responde con el cuento de marras y concluye: «por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra».

Tras de lo cual le explica, ya más calmado y de mejor tono, pues vuelve a la seguridad de sus libros, que todo poeta ha de fingirse enamorado «para dar sujeto a sus versos», de la misma manera, «bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo», y remata tajante: «yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo».

La campesina real diluye su circunstancia y borra sus atributos corporales ante la pujanza de la imaginada Dulcinea. Esta lección dejará una honda huella en el sorprendido Sancho, que ya solo arde en deseos de llevarle la carta a esta baciyélmica y fascinante Aldonza del Toboso. Inmediatamente surge el problema de dónde escribir la epístola y don Quijote echa mano del cuaderno de Cardenio el Furioso que, al menos, le puede servir como borrador, encomendando a Sancho que al llegar a una población mande a un sacristán que la pase a limpio. En ella, don Quijote, al modo trovadoresco, constata la pérdida de su salud por el desprecio de su dama. Es, se supone, ese mismo desdén el que lo ha obligado a su apartamiento y penitencia. Pero hay en ella otra cosa que fascina al Sancho analfabeto y que ya observó Pedro Salinas:¹ por obra y gracia del lenguaje y de su magia, la epístola encumbra a Dulcinea y oculta a la labradora Aldonza; podría decirse que la destinataria es creada en la literalidad del estilo hasta hacerle exclamar a Sancho, que se ha quedado boquiabierto:

¹ «La mejor carta de amores de la literatura española», en *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, vol. III, pp. 83-96.

—Por vida de mi padre que es la más alta cosa que jamás he oído. ¡Pesía a mí, y cómo que le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, y qué bien que encaja en la firma El Caballero de la Triste Figura! Digo de verdad que es vuestra merced el mesmo diablo y que no hay cosa que no sepa.

Subrayemos aquí el aprendizaje de Sancho, porque en su encuentro del Toboso él usará precisamente este mismo estilo rebuscado y caballeresco de la epístola para convencer a su amo de que tiene delante a Dulcinea. Comparemos el tono de la carta con la parrafada de Sancho:

—Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura (II, X).

En donde resuena la modulación, el léxico y hasta la sintaxis de la epístola:

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afinamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,

El Caballero de la Triste Figura (I, XXV).

Una vez convertida en princesa la labradora, Cervantes da otra vuelta de tuerca y, a petición de Sancho, que ha perdido a su rucio, obliga al caballero, en la misma hoja del librillo, esto es, cara con cara, a escribir una cédula a su sobrina para que le restituyan su falta. De modo que la realidad baciyélmica se solapa una vez más pues, inmediatamente después de la solemne epístola a Dulcinea, don Quijote escribe lo que sigue: «Mandaré vuestra merced, por esta primera de pollinos, señora sobrina, dar a Sancho Panza, mi escudero, tres de los cinco que dejé en casa y están a cargo de vuestra merced».

Elemento harto prosaico justo en el envés de su artificiosa declaración de amor y que resuena, sin duda, en la respuesta de la labradora a los requerimientos de Sancho en el Toboso: «—Mas ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino e déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano».

Nadie ignora cómo termina la aventura de la carta, Sancho se olvida de llevar consigo el librillo de memoria y se topa en la venta con el cura y el barbero que vienen travestidos en rescate del hidalgo; tras su desesperación, porque con la pérdida del cuaderno van los tres pollinos, da su propia versión oral de la epístola. Días más tarde, a su regreso, ya en el capítulo XXX, debido al ofrecimiento de Dorotea-Micomicona de casarse con don Quijote y la disputa sobre su belleza en comparación con Dulcinea, a Sancho (que desea el ma-

trimonio para que su señor herede el reino y él, de rebote, alguna regalía) se le escapa lo siguiente:

—En lo de la hermosura no me entremeto, que en verdad, si va a decirla, que entrambas me parecen bien, puesto que yo nunca he visto a la señora Dulcinea.

—¿Cómo que no la has visto, traidor blasfemo? —dijo don Quijote—. Pues ¿no acabas de traerme ahora un recado de su parte?

—Digo que no la he visto tan despacio —dijo Sancho—, que pueda haber notado particularmente su hermosura y sus buenas partes punto por punto; pero así a bulto me parece bien.

El relato del *encuentro* con Dulcinea no tiene pérdida, amo y señor inventan o fabulan, cada uno desde su imagen del mundo, a esta señora, en duelo dialéctico, hilando perlas o ahechando trigo, exhalando un *imaginado* olor sabeo o cierto olorcillo algo hombruno y sudado que *inventa* Sancho.

La última ocurrencia de Sancho es la que cambiará el curso de la historia, en realidad toda la ficción de 1615, pues, impelido por la buena intención de sacar a su amo de sus disparatadas penitencias, inventa esta súplica:

Y, finalmente, me dijo que dijese a vuestra merced que le besaba las manos, y que allí quedaba con más deseo de verle que de escribirle, y que, así, le suplicaba y mandaba que, vista la presente, saliese de aquellos matorrales y se dejase de hacer disparates y se pusiese luego luego en camino del Toboso, si otra cosa de más importancia no le sucediese, porque tenía gran deseo de ver a vuestra merced.

Obligado por su juramento a la princesa Micomicona, esta inexcusable visita habrá de postergarse apenas un mes o diez largos años, según se mire: el tiempo que dista entre este capítulo y el décimo de la segunda parte. El propio Cervantes es consciente de que este capítulo X es una joya diamantina y sabe que va a llevar su relato al límite de la necesidad narrativa al conceder a Sancho el poder de transformar la realidad con su palabra. Por eso nos pide, al comenzar, que reparemos en ello:

Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores.

En el capítulo anterior, ya en el Toboso, don Quijote interroga a Sancho por el palacio de su dama y este, atribulado, se revuelve como puede postergando la busca de un alcázar inexistente. Por fin, cuando don Quijote reconoce que él nunca ha visto a Dulcinea y que su amor es de oídas, siguiendo a la letra el modelo del amor cortés, el asendereado escudero confiesa que él tampoco, con lo que obliga a don Quijote a recordarle cuando le dijo que la vio «ahechando trigo», acción que él inmediatamente transformará en su imaginación por hilar perlas, pero que ahora no viene al caso y, por eso, se atiene a la letra del relato de su escudero, aceptando baciuelmo o Aldonza del Toboso con tal de ver culminados sus anhelos. Pero Sancho no le sigue el juego, pues lo abocaría a tener que reconocer la mentira sobre su embajada, por eso responde oblicuamente: «porque le hago saber que tam-

bién fue de oídas la vista y la respuesta que le truje; porque así sé yo quién es la señora Dulcinea como dar un puño en el cielo». Don Quijote considera que, si es broma, es de muy mal gusto y no hace caso; de otra parte, es obvio por qué don Quijote no indaga más en la apócrifa embajada y deja en paz a su escudero: si bien don Quijote *desea* encontrar el alcázar, Alonso Quijano *sabe* que no hay tal.

El alba los sorprende con estas consideraciones y el acorralado Sancho propone postergar el encuentro pidiendo a don Quijote que se embosque en una floresta cercana mientras él busca a solas el palacio. El diálogo que tiene Sancho consigo mismo no tiene desperdicio, en un momento dado se hace la luz en su magín y encuentra la solución al callejón sin salida en que se encuentra:

No será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea [...]. Quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura, por hacerle mal y daño.

En las afueras del lugar Sancho se topa con tres labradoras montadas en sendos pollinos. Sin pensarlo más, arrastra a don Quijote fuera del bosque y lo aboca de bruces ante las campesinas. Sancho ha aprendido la lección y habla y gesticula como si se encontrara delante de Dulcinea, pero don Quijote no da crédito, pues él solo ve a tres labradoras. Las tornas han cambiado, ahora los molinos, la bacía y los rebaños se le ofrecen a don Quijote, mientras que los gigantes, el yelmo y las mesnadas en pie de guerra quedan del lado de Sancho, que quiere transformar la realidad con el lenguaje y sus gestos, hincándose de hinojos y arrastrando en el ademán a un aturdido don Quijote a punto de resignarse a mero Alonso Quijano desquiciado y sin sentido.

De este modo tan trágico, de tan cómico, a punto de reducir su ideal andante a la real condición de hidalgo ocioso y empedernido lector de caballerías, «con ojos desencajados y vista turbada», decide, una vez más, echar mano del lenguaje para salir del suplicio al que lo ha abocado Sancho, quien, acorralado por su propio embuste de la primera parte, recurre a las mismas armas de su amo para inventar a Dulcinea con sus palabras. El buen hidalgo acepta el reto y, preventivamente, cree de nuevo a su escudero, ahora los tres pollinos no están en el envés de su epístola, sino en el haz de su mirada, lo que para Sancho son jacas tan blancas como la nieve, a don Quijote se le representan como sendos «borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen». Puede que en esta dubitación sensorial de don Quijote lata su explicación sobre el yelmo o bacía que incluso «a otro le parecerá otra cosa». En la duda, echa mano, una vez más, de su mecanismo de defensa, los encantadores. De este modo, por segunda vez en su vida se va a dirigir a Dulcinea, ahora presente, aunque encantada para sus sentidos, exhalando del mismo hondón del alma herida esta suerte de epístola oral que, incluso, supera en belleza y arrebató a la que pergeñó en Sierra Morena, mucho más artificiosa y literaria. Si entonces eran burlas, ahora pintan veras, si allí fingía la pérdida de su cordura y jugaba a que la dama se mostraba esquiva, ahora pide compasión ante la tragedia de su encantamiento, pues si ella está hechizada, como evidencian sus sentidos, quizá él también lo esté para ella y ya no sea el ingenioso caballero don Quijote de la Mancha, sino escasamente un viejo hidalgo enamorado que apenas ha entrevistado cuatro veces a una campesina vecina de su lugar. Oigamos su planto, joya pura de la retórica caballeresca y ápice sincero de su desconcierto:

Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora.

Su corazón y su alma adoran su valor y humana gentileza, ella es el único remedio de su afligido corazón. Si él también ha sido transformado en alguien aborrecible, le pide que no deje de mirarlo con amor, advirtiéndole su humildad al arrodillarse ante su hermosura contrahecha; de ahí el pánico que siente al sospechar que él mismo ha podido ser transformado en monstruo irreconocible para ella o, quizá peor aún, que simplemente lo vea como un viejo hidalgo tronado. En esta genial vuelta de tuerca, Dulcinea y la ínsula como ideales han comenzado a encarnarse, a manifestar su paródica y desalentada realidad. Por eso, precisamente, de la misma manera que acabamos de *ver* a Dulcinea, eso sí, encarnada en moza carirredonda, podrá Sancho *ser*, por fin, gobernador de su ínsula dentro de unos días, ya que ambos ideales cada vez van más a la par por la senda claroscuro del desengaño. Recuérdese que tras el chasco baratárico, Sancho desaloja a la ínsula de su ideal y en él coloca al caballero de la Mancha.

Vamos a terminar este recorrido con el tercer y último² parlamento de don Quijote a Dulcinea, esta vez no una epístola, ni una súplica, sino una comanda, y hartamente extraña. El descenso *ad inferos* de don Quijote, episodio capital en casi todo héroe mítico, unido a su simétrico y paródico *ascensus ad coelum* a lomos de Clavileño (II, 41), sellarán un nuevo pacto de ficción entre amo y criado: el caballero creará el disparatado cuento que hace Sancho del viaje astral solo si el escudero reconoce la veracidad de los sucesos acaecidos en la caverna. De todo lo allí sucedido, el episodio que ahora nos importa, casi al cabo de su relato, es este, cuando Montesinos:

Me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso (II, XXIII).

Siguiendo el modelo de la *Odisea*, don Quijote será narrador y protagonista de su aventura, hazaña que a él le ocupó tres días con sus noches, mientras que en el tiempo de afuera de la cueva, el constatado por Sancho, apenas si duró una hora. El tiempo sin tiempo de la aventura, y su posibilidad de fabulación maravillosa, se deslinda para siempre del de la narración realista y cronológica, por eso Sancho no puede creer a su amo y menos aún ahora que le relata el encuentro con Dulcinea/labradora: «Conocila —respondió don Quijote— en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste.³ Háblala, pero no me respondió palabra, antes me volvió las espaldas y se fue huyendo con tanta prisa, que no la alcanzara una jara». La cuestión es que nunca sabremos cuáles fueron las

² Recuérdese que cuando se encuentra en el palacio de los duques (II, 35) con «Dulcinea encantada», no le dirige la palabra.

³ Repárese en que él se limita a reconocer lo que Sancho le mostrara en el Toboso.

palabras impotentes que le dirigió don Quijote a su dama, acaso un mero balbuceo secundado con un gesto inútil del brazo.

Si el primer parlamento epistolar nacía de una parodia de la literatura cortesana renacentista, trocado en burla merced al relato de Sancho, y el segundo, presencial, se queda genialmente a mitad de camino entre la burla y la tragedia, este tercer encuentro constata el desengaño barroco y el escepticismo chancero que exhala la extraña respuesta del hidalgo. El tema del dinero, clave y *leitmotiv* de la segunda parte, epítome pícaro del desengaño barroco frente al ingenio renacentista, se incoa trágicamente al final del relato de los sucesos de la cueva:

Pero lo que más pena me dio de las que allí vi y noté, fue que, estándome diciendo Montesinos estas razones, se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, una de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: «Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica a vuestra merced se la haga de hacerla saber cómo está, y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuan encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de cotonia nuevo media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad.

El pobre hidalgo no acepta el faldellín como prenda, pero solo dispone de cuatro reales, «que fueron los que tú, Sancho, me diste el otro día para dar limosna a los pobres que topase por los caminos». La grandeza narrativa de Cervantes ha eludido el diálogo directo entre dama y caballero, lo que se nos ofrece es una respuesta indirecta a través de la otra labradora, que le trae a don Quijote la embajada de los reales y el aval con que pignorarlos:

Decid, amiga mía, a vuesa señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar para remediarlos, y que le hago saber que yo no puedo ni debo tener salud careciendo de su agradable vista y discreta conversación, y que le suplico cuan encarecidamente puedo sea servida su merced de dejarse ver y tratar deste su cautivo servidor y asendreado caballero. Diréisle también que cuando menos se lo piense oírá decir como yo he hecho un juramento y voto a modo de aquel que hizo el marqués de Mantua de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espirar en mitad de la montiña, que fue de no comer pan a manteles, con las otras zarandajas que allí añadió, hasta vengarle; y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla.

Se advierte un gran contraste entre este parlamento y los dos anteriores; si en el caso de la epístola el estilo reflejaba un molde libresco y una actitud protocolaria, estilizada y en el límite de lo paródico, en el encuentro del Toboso la actitud del caballero es trágica, y su retórica es acorde con la angustia que padece al verse atrapado en su propio juego, mientras que aquí la tragedia se ha trocado en mero sainete pecuniario, resuelto con un parlamento a mitad de camino entre el desdén y la chanza; por eso a su salida de la cueva se niega a que llamen infierno⁴ a su aventura. Incluso un poco antes, nada más despertar de su ensoñación, llega a afirmar de manera harto significativa, en trance de iluminación metafísica:

⁴ Como si lo era, en su imaginación, la de la penitencia en Sierra Morena.

—Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo.

¿Le han arrebatado una vida y vista sabrosa y agradable? ¿Es que acaso el sueño vivido le ha hecho ver que era todo industria, no milagro, como el montaje de Basilio apenas unos capítulos antes? Porque la respuesta que ofrece a Dulcinea, a través de su amiga, no puede ser más serena, priva de angustias y hasta un punto burlona. La incredulidad de Sancho es aceptada por don Quijote con absoluto sosiego, cosa que pone en valor el propio narrador en el capítulo siguiente, subrayando el *atreimiento de Sancho* y la *paciencia de su amo*. Esta serena felicidad tendrá sus altibajos a lo largo de toda la segunda parte, dependiendo del grado de sospecha sobre lo vivido o soñado en la cueva. Pero el momento clave, de hermandad espiritual entre ambos mistificadores, caballero y escudero, llega cuando ambos descienden de Clavileño y don Quijote trata por primera y única vez a Sancho de tú a tú, no como su criado, sino como aventajado discípulo, casi cómplice y compañero de (con)fabulaciones: «—Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos, y no os digo más». Este pacto le va a costar dinero a nuestro hidalgo, pues tendrá que pagarle a Sancho medio real por cada zurriagazo. Puro barroco, el caballero comienza a extinguirse: hemos pasado de inventar el mundo a base de palabras, a tener que acoquinar con mone-da contante los efectos de tales ideaciones. Vale.

ANTROPONIMIA TERESIANA

Consuelo GARCÍA GALLARÍN
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En tiempos de santa Teresa de Jesús, la onomástica era una demostración de la religiosidad de la población, estaba muy ligada al culto a los santos, verdaderos héroes de la España del Siglo de Oro. La obras hagiográficas dejan su impronta en la escritura de ascéticos y místicos, ya que exhiben patrones de santidad que atraen a legiones de almas.¹ La espiritualidad es más firme y fructífera en los devotos.

Era devoto de la gloriosa Santa Ana (1573-1582, Santa Teresa de Jesús, *Libro de las fundaciones*), habiendo la niña como poco más que doce años, leyendo en un libro que trata de la vida de Santa Ana, tomó gran devoción con los santos del Monte Carmelo (1573-1582, *ibidem*). Era yo muy devota de la gloriosa Magdalena (1562-1566, *Libro de la vida*).

Ciertos santos gozaban de la veneración popular, sus historias y leyendas inspiraron a quienes decidían dejar bajo su protección a su persona (religiosos), a seres queridos (niños) o a múltiples realidades de la vida cotidiana, desde los lugares que habitaban hasta los navíos en los que emprendían largos viajes. La vida se ordenaba mediante referencias al santoral:

¹ Gómez Moreno ha estudiado con rigor este aspecto de la hagiografía, haciendo hincapié en la reproducción de una misma *vita* con nombres distintos. Véanse: *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, 2008, pp. 150-151; «Las vidas de los santos guían a Cervantes», en *Homenaje a Cervantes y a cinco cervantistas*, 2016, pp. 102-103.

Es hoy *día de Santa Lucía* (1568, Santa Teresa de Jesús, carta a D.^a Luisa de la Cerda, Valladolid, 13 de diciembre), *día de Santa Clara* (1575, carta a D.^a Juana de Ahumada en Alba, Sevilla, 12 de agosto), fue ayer *día de Santa Ana* (1579, carta a don Lorenzo de Cepeda en Ávila), fue el *día de Santa Catalina* (1579, Santa Teresa de Jesús, carta al P. Nicolás de Jesús María [Doria] en Sevilla, *apud CORDE*).

Es la época en la que los nombres alusivos a dogmas y doctrinas cristianos empiezan a introducirse en la onomástica, se aplicaron a realidades no personales² (edificios, ciudades, etc.) y personales, primero a religiosos. Estos temas son recurrentes en la obra de la santa:

Nuestra Señora le debía ayudar mucho, que era muy devoto de su Concepción (1562-1566, Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*), podría el demonio venir a hacer perder la devoción con el Santísimo Sacramento (1577, Santa Teresa de Jesús, *Las moradas del castillo interior*).

La antroponimia más tradicional pasaba por una etapa de revisión y selección de las múltiples variantes. Corrían tiempos de inquietudes lingüísticas. El idioma español del siglo xvi seguía buscando sus vínculos con el latín y manteniendo una relación permanente con idiomas de prestigio como el italiano. Una consecuencia de estos contactos fue el incremento de latinismos y las subsiguientes rivalidades léxicas, por ejemplo, en el siglo xvii contienden todavía las advocaciones *Limpia Concepción* e *Inmaculada Concepción*,³ pero no todas las variantes sucumbieron a la presión cultista, por ejemplo, se hizo fuerte *Bartolomé*, que terminó desplazando a *Bartolomeo*.⁴ El avance del cultismo provocó el olvido de las formas de transmisión patrimonial o su desplazamiento a la subclase de los apellidos: *Antonio*⁵ vence a *Antoño*, pero la palatal perdura en los apellidos *Antoñano* y *Antoñanzas*.

La internacionalización de una serie de nombres es una consecuencia de la renovación que se estaba produciendo en la literatura española y de las conexiones con la de otros países.⁶ En el siglo xvi, *Elisa*, *Diana* y *Marcio* identifican a personajes literarios; al mismo tiempo llegan a España italianos llamados *Leonardo* o *Lionardo*, *Rafael* o *Raphael*, *Sebastiano* y *Mariano*. En Portugal, Menéndez Pidal destaca la «recíproca facilidad de comprensión hispano-portuguesa» (*HLE*, 2004: 793-795) y la moda del bilingüismo literario. Los enlaces entre las familias nobles y las casas reales de ambos países sirvieron para propagar voces del ámbito cortesano, incluso antropónimos. Las relaciones del español con el francés, aunque menos estrechas, también trajeron galicismos a España: *Clarisa* se convierte en nombre literario desde finales del siglo xv, y en el siglo xvi comienza la expansión de *Carlos*.

² Téngase en cuenta que en 1532 se construyó el templo de la Concepción de Salvatierra de los Barros, en 1565 florece el culto en Mazarrón y más tarde en otras localidades.

³ *Inmaculada* es adjetivo documentado en textos del siglo xiv, pero la advocación *Inmaculada Concepción* es posterior (siglo xvii).

⁴ Es la única variante de las cartas teresianas, surgida por apócope de la vocal final: *Bartolomé* de santa Ana (carta 25), *Bartolomé* de Jesús (cartas 146, 148, 185, etc.).

⁵ En *CORDE*, es significativo el incremento de portadores de este nombre en el siglo xv respecto del siglo anterior, de 1300 a 1400: 166 casos en 21 documentos; de 1400 a 1500: 3524 casos en 2319 documentos.

⁶ Menéndez Pidal (*HLE*, 2004: 793-795).

Debería estudiarse en profundidad la función social de esta categoría gramatical en el periodo clásico y los motivos por los que numerosos burgueses cambiaban el nombre de pila o el apellido; tengamos en cuenta que muchos integrantes de este grupo social eran descendientes de judíos que se vieron obligados a comprar certificados de hidalguía por grandes sumas de dinero y a acreditar su limpieza de sangre de forma onomástica.⁷ El concepto *buen nombre* se empleaba en aquellos tiempos con doble sentido: el primero y principal era «nombre de honor», es decir, no mancillado por homónimos anteriores, y el segundo era «nombre evocador de hermosos referentes». En tiempos de santa Teresa, las disertaciones sobre el valor social del *buen nombre* y su posible instrumentalización se acercan a la tradición clásica,⁸ que otorga al antropónimo un valor proveniente del propio portador:

El *buen nombre* parece que denota ser bueno aquello que nombra porque según los sabios, *Nomina debent esse consona rebus*, «Los nombres han de conformar con las cosas nombradas» (1570-1579, Sebastián de Horozco, *Libro de los proverbios glosados, apud CORDE*).

Una consecuencia del cumplimiento de los preceptos tridentinos fue la obligatoriedad de llevar libros sacramentales en las parroquias, disposición que confiere a dichos registros un valor probatorio. Los encargados de escribirlos podrían haber ejercido como líderes antropónicos, asesorando en la elección del nombre y seleccionando la variante más adecuada en esta nueva fase de conformación del sistema de la denominación personal. Los bautizados pasaban a ser miembros de la Iglesia, por lo tanto, la opinión de los ofician-tes tendría gran influencia en la familia:

Fuí bautizado, por haber salido atormentado á la luz de este mundo, al tercero día en la iglesia parrochial de Santa María de aquella villa, por ministerio de Juan Román, vicario y cura de ella, hombre viejo, sencillo y buen sacerdote; pusieronme el nombre del día en que nací, á honor del glorioso confesor y pontífice San Martín, Obispo de Tours. Parióme mi madre siendo de quince años ó dieciséis; fuí el primero génito de ella. Nací de honestos padres y de legítimo matrimonio, aunque obscuro, por tener poco (a. 1566, Martín de Ayala, *Discurso de la vida, apud CORDE*).

Santa Teresa no parece fiel seguidora de convencionalismos, aunque demuestra gran tacto en su vida social. Suele declarar su contrariedad por prácticas que para ella son *naderías* contrarias a sus deseos reformadores, por lo tanto, es probable que sus preferencias onomásticas fueran también las de una mujer libre.

⁷ Las principales contribuciones de los investigadores interesados en el tema se encuentran en Gregorio Salinero (ed. lit.), Isabel Testón Núñez (ed. lit.), *Un juego de engaños: movilidad, nombres y apellidos en los siglos xv a xviii*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.

⁸ La antinomia *buen nombre* y *mal nombre* también se manifiesta en textos medievales, basta leer estas expresiones en textos alfonsíes. Citaremos a continuación un comentario posterior, en el que se alude a las consecuencias de llevar *un mal nombre*: «CELESTINA.- ¿Cómo, señora? ¿Tan mal hombre es aquel, tan *mal nombre* es el suyo, que en solo ser nombrado trae consigo ponzoña su sonido? No creas que sea esa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto. Y pues que así es, si tú licencia me das, yo, señora, te la diré» (Rojas, Fernando de [ca. 1499-1502]). *La Celestina*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 233).

Mas ¡en qué boberías me he metido!; por tratar en las grandezas de Dios, he venido a hablar de las bajezas del mundo. Pues el Señor me ha hecho merced en haverle dejado, quierro ya salir de él; allá se avengan los que sustentan con tanto trabajo estas *naderías* (1562-1566, Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida, apud CORDE*).

Atenta a los acontecimientos, en sus obras introduce comentarios sobre las guerras de religión, el Concilio de Trento, las revueltas de los moriscos, los procesos inquisitoriales o las diferentes guerras europeas. La santa tuvo relación directa o epistolar con personas de todos los estratos de la sociedad: el rey Felipe II y sus secretarios, príncipes e infantas, cortesanos y nobles rurales, profesores universitarios, criados y mercaderes. En el ámbito de la Iglesia, trató con cardenales, obispos, religiosos de casi todas las congregaciones contemporáneas, abadesas y santos: san Pedro de Alcántara, san Juan de Ávila, san Francisco de Borja y san Juan de la Cruz fueron algunos de ellos. Las referencias a numerosos coetáneos, la distinta extracción social de estos y las etiquetas antroponímicas hacen del epistolario una fuente valiosa para la investigación onomástica. La habilidad lingüística de la fundadora se descubre en las fórmulas más familiares de la denominación personal, que difieren notablemente de las impuestas oficialmente.

En la presente contribución nos hemos propuesto analizar cómo administra santa Teresa los recursos de denominación personal, cómo expresa el afecto que siente hacia sus allegados, cómo la discrepancia e incluso el desprecio. Los datos onomásticos del presente estudio proceden de las 441 cartas editadas por Efren de la madre de Dios y Otger Steggink (1967),⁹ escritas de 1546 a 1582 (la edición consultada contiene otros fragmentos sin fecha). Se tienen noticias de cartas que se han perdido. Los autógrafos y originales conocidos hoy son 245.

2. TRADICIÓN E INNOVACIÓN ANTROPONÍMICAS EN EL EPISTOLARIO DE SANTA TERESA

La acertada elección de los nombres personales protegió a su familia de soportar el humillante *sambenito* y, probablemente, evitó la muerte social de sus miembros.¹⁰ Antes fue necesario cambiar de lugar de residencia y disimular la historia del abuelo paterno, el converso Juan Sánchez de Toledo, rico mercader casado con doña Inés de Cepeda, cristiana vieja, oriunda de Tordesillas. Se sabe que gran parte de sus familiares eran portadores de nombres tradicionales: *Alonso* (no Alfonso), *Antonio* (no Antoño), *Álvaro*, *Elvira*, *Francisco*, *Hernando* (no Fernando), *Juan*, *Lorencio*, *María*, *Pedro*, *Rodrigo*, etc., nombres atestiguados en documentos medievales. No quedan claras las diferencias generacionales,

⁹ Existen, además, copias de otras cartas, hechas para el archivo general de la Orden, de donde pasaron a la Biblioteca Nacional de Madrid. Los códices de más valor contienen traslados realizados sobre los mismos autógrafos. Otro manuscrito contiene el borrador de la edición que hizo Pedro de la Purificación (1664). Del siglo XVIII se conservan las copias hechas por el P. Manuel de Santa María (1742-1792) y las del P. Tomás de Aquino (1712-1779), que se juntaron en un volumen. Son importantes las correcciones del P. Manuel de Santa María sobre otras ediciones (Efren de la madre de Dios y Otger Steggink, 1967: 663).

¹⁰ En 1946, en un legajo de la Chancillería de Valladolid se encontraron unos documentos que demostraban que el abuelo paterno de santa Teresa era un convertido del judaísmo que había tenido problemas con la Inquisición. Los pleitos de hidalguía de los Cepeda volvieron a aparecer en 1986 (Eduardo Sanz, 2014).

pero se ha observado que menciona a jóvenes cuyos nombres de pila coinciden con los de sus parientes,¹¹ entre ellos se encuentran sus sobrinos *Lorencico* y *Teresica*.

En la fuente con la que hemos trabajado, la galería de figuras femeninas es amplia. Ocupan la primera posición por su frecuencia: *María* y *María* + NP, *Ana*, *Juana* e *Isabel*.

María y María + NP	Ana	Juana	Isabel
34	23	22	21

En estas cartas, los nombres *Juan*, *Alonso*, *Antonio* y *Diego* son los que cuentan con más homónimos. Los datos obtenidos son los siguientes:

Juan	Alonso	Antonio	Diego
13	6	6	6

Los análisis de los datos onomásticos de documentos mexicanos (siglos XVI y XVII) y madrileños (libros de bautismo de la parroquia madrileña de san Sebastián)¹² indican que *Juan* es el nombre propio (NP) que produjo más homónimos de 1540 a 1660, y que *María* ocupa la primera posición en las mismas fuentes. Los resultados del epistolario teresiano corroboran la múltiple referencialidad de los dos antropónimos, por lo tanto, la primera posición de estos en el orden de frecuencia coincide en tres fuentes diferentes, escritas desde la segunda mitad del siglo XVI a la primera mitad del siglo XVII. Las cifras son indicativas de la coincidencia de las tendencias antroponímicas en España y América durante este periodo.

Gran parte de los designados en las cartas son de extracción social más alta que las *Aldonzas*, *Mengas* y *Sanchas* de los textos literarios (nombres de rústicos y de otros tipos de baja extracción social). Santa Teresa tenía *don de gentes*, una cualidad que aprovechó para conseguir numerosos apoyos, aunque tampoco faltaron los detractores en su vida.¹³ Se relacionó con mujeres pertenecientes al estamento de la nobleza, cuyos nombres eran tradicionales, pues contamos con suficientes testimonios de portadoras homónimas, citadas en textos de centurias anteriores.¹⁴ La popularización de estos antropónimos devino

¹¹ El nombre-homenaje, tomado de un familiar, seguía siendo uno de los principales motivos de la elección del antropónimo: «Allí puso el Duque á la Srma. Infanta en brazos al de Parma, el cual la tuvo como padrino hasta que fue bautizada; pusieron por nombre á la Srma. Infanta, doña Ana que era el nombre que tenía su agüela, madre del Rey Nuestro Señor» ([ca. 1599-1614], Luis Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, apud CORDE); «y aparte había otra cama con cortinas, dentro de la cual desarrollaron al Príncipe y le pusieron en manos del de Piamonte, el cual le tuvo en la pila, y le pusieron por nombre Felipe Dominico Victorio: por el padre, por la pila de Santo Domingo en que le bautizaron, y por el padrino» (*ibidem*).

¹² Boyd Bowman, 1970; véase también *Diccionario Histórico de Nombres de América y España*, 2014 (DHNAE).

¹³ P. Eduardo Sanz de Miguel, «Inquieta y andariega. Enseñanzas de santa Teresa de Jesús para nuestros días», en línea: <https://delarucaalapluma.files.wordpress.com/2014/07/inquieta-y-andariega.pdf>.

¹⁴ *Isabel* (1073, *Elisavet*; 1185, *Isabel*; 1223, *Helisabeth*, etc., apud DHNAE), *Margarita* (1139, *Margarita*; 1332, *Margarida*, apud DHNAE), *Constanza* (1036, *Constancia*; 1270, *Constancia*; 1270-1284, *Costança*; 1335, *Constança*, etc. apud DHNAE), *Beatriz* (1221, *Beatrix*; 1229, *Beatris*; 1230, *Beatrice*; 1270-1280, *Beatriç*, etc.,

en los siglos XVI y XVII a la vez que se expandían otros menos representativos de la antroponimia medieval, por ejemplo, *Luisa* y *Antonia* (DHNAE): *Isabel* de Jesús, 222; *Margari-ta*, 128; *Isabel* Osorio, 252, 295, 296; *Costanza*, 116; *Beatriz* de la Encarnación y *Beatriz* de Jesús, 32, 139, 146; *Leonor* del Salvador, 303; *Antonia* del Espíritu Santo, 134, 234; doña *Luisa* de la Cerda, 404; *Inés* de Jesús, 357. En la misma fuente quedan restos de nombres igualmente representativos de la onomástica medieval, aunque se sabe que ya estaban en decadencia: *García* Manrique, cartas 340, 356; *Fadrique* Álvarez de Toledo, carta 384; doña *Mayor* de Ovalle, carta 316; doña *Guiomar* [Yomar] (carta 86), *Brianda* de san Josef (carta 45), *Sancho* de Ávila (carta 348), *Elvira* de san Angelo (cartas 28, 106, 307, 309, 314, etcétera).

Se ha podido constatar que en décadas posteriores a la muerte de la fundadora decaía *García* en Madrid, pues de 1600 a 1630 solo tres niños recibieron este nombre en la parroquia madrileña de san Sebastián; su declive se manifiesta igualmente en *CORDE* y otros corpus. *Fadrique* y *Fradrique* aparecen en documentos castellanos y aragoneses de la Edad Media, esta tradición se ha mantenido independiente de la que trajo el nombre *Federico*. Al mismo tiempo, germanismos frecuentes en la época medieval (*Álvaro*, *Rodrigo*) pasaron después por una etapa de decadencia (siglos XVI-XVIII) y se recuperaron con el Romanticismo. En el epistolario, el apellido Álvarez está bien representado en el índice que proporcionan los editores, pero faltan portadores del nombre de pila Álvaro;¹⁵ igualmente, el apellido *Sánchez* aventaja al infrecuente *Sancho* de la obra teresiana, en la que solo se han encontrado dos homónimos: *Sancho* Rodríguez de Sandoval y *Sancho* de Ávila. El femenino *Mayor* es representativo de tiempos pasados, y en el siglo XVII resulta arcaico, como *Elvira* (en la misma fuente madrileña solo una niña fue bautizada con este nombre). Tanto las crónicas como las obras literarias contribuyeron a que *Guiomar* se recordara como antropónimo del pasado. En los libros de la citada parroquia madrileña (1600-1630) solo aparecen dos homónimas, una esclava y una niña de padres desconocidos; asimismo, *Brianda* identifica a nobles en los siglos XV y XVI.

La antroponimia de la obra teresiana se caracteriza por la diversidad; en sus escritos coexisten nombres en decadencia con otros tradicionales, que compiten con los más novedosos (*Dorotea* de la Cruz, *Álvaro* de Mendoza, 415). *Dorotea* no era un nombre popular en tiempos de la fundadora, los primeros testimonios del *CORDE* son de mediados del siglo XVI, corresponden a mujeres de Cataluña y de otras naciones europeas. Al tratarse de un hagiónimo, gozaría de plena aceptación, por ello identifica a esta religiosa del epistolario y a otras del siglo XVII, entre ellas la hermana de Calderón de la Barca, mencionada en el testamento de su hermano (1681).

La relación de la santa con italianos y portugueses fue fluida, en sus cartas no faltan referencias a italianos y portugueses, entre ellos Nicolao Doria y Horacio Doria, de origen genovés (cartas 234 y 380 respectivamente), y *Teutonio* de Braganza. También menciona afectuosamente a *Lucrecia* (1580, carta 301); según los editores, podría tratarse de una muchacha italiana. Es el primer testimonio encontrado hasta ahora fuera de la antroponimia literaria.

apud DHNAE), *Leonor* (1177, *Alionor*; 1178, *Alienor*; 1190, *Aleonor*; 1209, *Lionor*; 1253, *Leonor*, etc.). Se podrá comprobar consultando el *Diccionario histórico de nombres de América y España* (DHNAE).

¹⁵ La monumental obra de Lidia Becker (2009) aporta mucha información sobre cuestiones etimológicas controvertidas respecto de nombres medievales.

3. DEL NOMBRE OFICIAL AL NOMBRE FAMILIAR: LOS HIPOCORÍSTICOS Y OTRAS FÓRMULAS DENOMINATIVAS

Las variadas formas de referencia personal que adopta la escritora responden a distintas necesidades expresivas y a los modos de relacionarse con los mencionados. Tiende a emplear fórmulas de arraigo popular, como el sintagma que incluye los adjetivos «*buen o buena + NP*»: *el buen Asensio* (1576, carta 100), *el buen Roque* (1578, carta 243), *el buen Rodrigo* (1579, carta 300), *el buen Velasco* (1579, carta 297), *la buena Teresita* (1580, carta 342), *el buen Rodrigo Álvarez* (1579, carta 300), también *ese santo de Rodrigo Álvarez* (1579, carta 300), *ese santo de Fray Juan* (1578, carta 246), *ese santo de Rodrigo Álvarez* (1580, 302). Rafael Lapesa subraya el valor expresivo de los tres últimos giros, propios de la lengua del coloquio y descendientes del genitivo aposicional. La construcción consiste en «poner de relieve una cualidad o rasgo presentándolos como esencia de su poseedor» (Lapesa, 2000: 84). Está atestiguada en la literatura medieval y mantiene plena vitalidad en el periodo clásico, incluso en tiempos más recientes.

La llaneza con la que alude a sus conocidos es una demostración de dominio de los resortes expresivos, lo que no implica desconocimiento de las reglas de cortesía. En las cartas no pierde el sentido del respeto social, maneja los tratamientos con tacto, según las circunstancias;¹⁶ igualmente se muestra hábil para aplicar recursos de denominación personal. La fundadora es una mujer de cultura media, considerada en las referencias personales y bien hablada, pero ajena a los excesos cultistas. No escatima en títulos: *doña, don, doctor, maese*, etc. A los religiosos les aplica los que son exclusivos de su condición: *fray, padre, madre, hermano/-a, hija*, parte de estos últimos se encuentran en documentos de finales de la Edad Media y se emplean con prodigalidad en las cartas teresianas: el *doctor Rueda* (1578, carta 257), el *maestro Ávila* (1568, carta 14), la *madre san Francisco* (1577), la *hermana Catalina* (1578, carta 219), el *padre Mariano* (1578, carta 226), *fray Juan* (1578, carta 221), el *padre Salucio* (P. Agustín Salucio, celeberrimo predicador de aquellos días, carta 235), títulos que funcionan como desambiguadores cuando los nombres son frecuentes. Los usos más característicos son los más alejados de la esfera de lo ceremonioso: «la *mi hija* María de San José» (1578, carta 233), «A *mi hija* Blanca dé muchas encomiendas» (1579, carta 284), «veo que *mi hija* Josefa es harto ruin» (1579, carta 277), «*mi hija* Gabriela» (*ibidem*). Su pluma plasma las múltiples posibilidades de relación personal. Puede referirse al designado con afecto o admiración (1) o con familiaridad (2), pero también puede hacerlo desclasándolo o descalificándolo (3).

(1) Las construcciones de nombre propio con posesivo, o con artículo y posesivo, las reserva para los más queridos: *mi Bela* (1577, carta 171), *la mi Grabiela, mi Grabiela, su Grabiela* (1578, cartas, 224 y 229), *la nuestra Lucrecia* (1580, carta 301), *mi Paulo* (1578, carta 233 y 240), *mi Isabel de Jesús* (1578, carta 229), *la mi madre San Francisco* (1578, carta 224).

(2) Usa con distinta intencionalidad el nombre propio con artículo, sea en expresiones de familiaridad: «*la Beatriz* no me parece tiene las partes que yo quería» (1580, carta 306),

¹⁶ *Vuestra Señoría, Vuestra Paternidad, su Paternidad, su Majestad, Vuestra Reverencia* (muy frecuente), *Vuestra Merced, Vuestra Caridad*, etc. son tratamientos dirigidos a personas bien posicionadas en la escala social (*apud CORDE*).

la Mariana (1581, carta 385), sea en referencias anafóricas: «a Inés de Jesús [...] mas sentirá mucho la Inés de Jesús» (1581, carta 357).

(3) Suelen reforzar el matiz peyorativo las fórmulas de nombre propio con el demostrativo *ese*: *ese Peralta* (1578, carta 228), «*ese Piñuela* por engaño tomó el hábito» (1575, carta 81), «siempre he tenido un poco de sospecha *de esa Leonorica*» (1580, carta 309). Con el nombre propio, el demostrativo también puede ser un recurso desambiguador: «*Este Sant Ángel* de aquí» (Elvira de san Angelo, 1580, carta 307).

Uno de los rasgos más peculiares del lenguaje teresiano es la naturalidad con la que opina sobre ciertas personas. Se muestra afectuosa al nombrar a sus sobrinos *Teresica* (1576, carta 146; 1578, carta 226) y *Lorencico* (1578, carta 239; 1580, carta 316) y no escatima expresiones cariñosas a Isabel Dantisco, llamada también *Isabelita*, mi *Isabelita*, mi *Bela* (aféresis de Isabel o Isabela). El epistolario contiene otros derivados del frecuentísimo *María*, uno es *Maruca* (carta 432) y otro es *Mari*, apócope de *María*, elemento constitutivo de compuestos como *Maridiaz* (1568, carta 13).

Conoce bien la funcionalidad de este sufijo como marca de edad, por ejemplo, *Blasico* es el niño que sirve en la sacristía de las monjas (1576, carta 157); también exprime otras posibilidades estilísticas que han sido objeto de estudio por parte de quienes se han adentrado en la pragmática del diminutivo y en la del nombre propio:¹⁷ *esa Leonorica* (Leonor de San Ángel); en este caso, el derivado atenúa la descalificación que implica el uso del demostrativo con el nombre propio (1580, carta 309).

Se atreve a renombrar a sus más íntimos colaboradores con la intención de no faltar a la verdad; necesita que su discurso plasme su verdadero mundo frente a otros mundos posibles. El cambio denominativo es un modo sutil de expresar merecidos reconocimientos, de equiparar al designado con un héroe de las leyendas hagiográficas o de atribuirle la ejemplaridad de ciertos personajes bíblicos. El recurso engrandece al elegido: el padre Gracián de la Madre de Dios es también *mi Paulo* (1576, carta 125, 3; 1578, carta 233) y *mi Eliseo* (1576, carta 125); Baltasar de Jesús es renombrado como *Macario*, y Mariano de san Benito podría ser *David* (carta 125, 9).

Busca nombres transparentes para otros religiosos: «yo creo que él ha de embaucar a *el padre Esperanza*» (se refiere al padre Gaspar de Salazar en la carta 125), sin renunciar a formaciones de extrema originalidad: *Ardapilla* (carta 233) es el seudónimo que combina algún apelativo con otros elementos del nombre oficial de Juan Calvo de Padilla.

Asume la antroponomización del apelativo como medio de expresión de cambios en las relaciones personales: *Matusalén* «prototipo del hombre de mucha edad», identifica en las cartas al italiano Felipe Segá, nuncio en España y contrario al proyecto teresiano (1578, carta 244; 1580, carta 305), pero la santa muestra una actitud más considerada cuando recurre a la metáfora zoomórfica, llamando *sabandijita* a Mariana Gaitá, en una carta dirigida al padre de esta niña (1575, carta 83). Su intencionalidad se modifica de una referencia a otra, pasa de la humorada descalificadora (*Matusalén*) al humorismo bienintencionado cuando nombra con familiaridad a Elena de Jesús *mi gordilla* (carta 434). La voluntad designativa guía a la santa hacia la creación de nuevos nombres

¹⁷ García Gallarín, «Los diminutivos en el discurso femenino (Edad Media y Siglos de Oro)», *Verba*, 27, pp. 379-404. Ricardo Morant aborda cuestiones similares sobre la pragmática del nombre propio en «La antroponimia en la atención sanitaria», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 66, 2016, pp. 284-300.

por recategorización del apelativo, que sustituye en determinados contextos al nombre propio.¹⁸

Sigue la práctica popular de identificar a las prioras por los lugares donde se encuentra su convento: *la de Malagón* (1580, carta 315), *la de Alva* (1578, carta 226), *la de Villena* (1568), *la de Beas*, etc. Los gentilicios también facilitan la identificación del designado: *el Siciliano* (1578, carta 231), *la Flamenca* (1568, carta 13).

4. VARIACIÓN DE ANTROPÓNIMOS Y DISOCIACIÓN DE VARIANTES

La variación antroponímica es una cuestión ineludible. Son numerosos los hagiónimos que hoy se distinguen por la invariabilidad formal respecto del étimo latino y que coexistieron con formas más evolucionadas. Todas corrieron distinta suerte en el pasado, unas cayeron en desuso y otras llegaron a independizarse de su rival, al convertirse en nuevo antropónimo. Los nombres de pila se caracterizan por la semejanza formal con los nombres transmitidos por el latín, mientras que el mayor número de antropónimos patrimoniales se desplazaron a la subclase de los apellidos: en el epistolario, *Asensio* Galiano (cartas 50, 10; 86, 7; 100, 9; 143, 8; 192, 4) y no *Assenxo* (hoy apellido) o *Axenxo*, variantes que compiten con la primera hasta finales del siglo XVI. En estos escritos solo consta el cultismo, probablemente cruce entre *Ascensio* y *Assensio*.

No se ha explicado hasta qué punto influyeron los notarios en la representación de los nombres propios; no hemos de desdeñar la contribución de los párrocos, que desde la segunda mitad del siglo XVI practicaron con asiduidad la escritura de los nombres personales en los libros sacramentales. Aunque no hubiese unanimidad de criterio, estamos seguros de que dicha actividad coadyuvó a la supresión de variantes y formas equívocas, también a la distribución de los dobles antroponímicos, pues la influencia cultista no consiguió que sucumbieran los hagiónimos de transmisión patrimonial, muchos de ellos admitidos en traducciones de textos bíblicos o hagiográficos. El caso de Nicolás o Nicolao de Jesús es interesante, puesto que no le dan tratamiento independiente a las dos variantes, la de tradición francesa (Nicolás) y la cultista, que en el epistolario identifica a italianos (*lat.* Nicolaus > Nicolao). En el epistolario se encuentran variantes que contienen en situación de desigualdad:

Antonio y *Antoño*: la forma patrimonial *Antoño* está en desventaja respecto del cultismo *Antonio*; en la fuente consultada solo escribe con palatal el nombre de dos seglares: *Antoño* Sánchez (1574, *apud CORDE*), y *Antoño* Muñón o Muñoz (1577, *apud CORDE*). El editor cree que es errata), pero adopta la forma culta cuando nombra a *Antonio* Morán (1561), *Antonio* de Segura (1570, *apud CORDE*), *Antonia* del Espíritu Santo, don *Antonio* Pérez (carta 130, 27), *Antonio* de Jesús (carta 81, 16 y otras), *Antonio* de la madre de Dios (124, 2).

Lorencio (1581, *apud CORDE*) y *Lorencia* (1575, 1576, 1581) son cultismos que conservan la yod.

¹⁸ Guillermo Fernández ha explicado lo que este tipo de denominación aporta en la obra cervantina: «El nombre apelativo instauro una nueva convención complementaria de la operante en el caso de los nombres propios, pero no incompatible con ella» (Fernández Rodríguez-Escalona, 2016: 319).

Magdalena (1569, cartas 21; 1578, carta 220) y *Madalena* (1570, 1572, 1576, 1579, 1581, *apud* CORDE) son variantes del mismo antropónimo. Predomina la que reduce el grupo consonántico.

Gabriela y *Gabriel* aventajan a *Grabiela*, forma popular que resulta de una metátesis: «A mi *Grabiela*» (10 de diciembre de 1577, ed. de Silverio de santa Teresa), «a la mi *Grabiela*» (1578, carta 224).

Pedro también es la variante más representativa en relación con *Pero*, de la que apenas hemos reunido tres ejemplos de diferentes portadores: *Pero* Sánchez o Sánches (1582, carta 433), *Pero* Álvarez (1577, carta 178) y *Pero* González (1576, carta 114). El número de *Pedros* es superior en el epistolario.

Otras variantes se han convertido en nombres independientes en estas cartas. Se encuentra *Alonso*, pero falta *Alfonso*, que a mediados del siglo xvi es forma distintiva de personajes históricos, reyes y algunos nobles; también figuran varios *Hernandos*, un *Hernán*, pero ningún *Fernando*, nombre del príncipe que murió en 1578. Los religiosos y los seglares eran portadores de la forma más evolucionada: *Alonso* de la madre de Dios (1576, carta 102; 1576, 104; 1576, carta 133); *Hernán* Álvarez de Peralta (1577, carta 167), *Hernando* de Ahumada (1561, carta 2), el señor don *Hernando* (1568, carta 8), *Hernando* de Cepeda (1570, carta 24), entre otros homónimos. La forma con *H* parece ser la general. Conviene recordar que *Fernando* y *Hernando* o *Herrando* valían para designar a la misma persona: *Fernando el Católico* y *Hernando el Católico*, también *Hernán Cortés* y *Fernán Cortés*. La separación sobrevino más tarde con un tratamiento diferenciado en España respecto de América, donde aún quedan testimonios del nombre de pila, principalmente en Colombia, a diferencia de lo ocurrido en España, donde solo perdura como apellido (*DHNAE*).

5. LA ANTROPONIMIA DE LOS RELIGIOSOS

En el epistolario, al nombre de pila del religioso se ha agregado otro alusivo a los dogmas del cristianismo o a sus figuras principales. Podríamos considerar que estas advocaciones son sus apellidos, los cuales se introducen mediante la preposición *de*, «NP + de + NR».¹⁹ La secularización de estos nombres se produce en el siglo xvii, cuando surgen los nombres múltiples con el frecuentísimo *María* en posición inicial, constituyéndose así un modelo que ha mantenido su vitalidad hasta nuestros días (Menéndez Pidal, 2005: 1320). Los datos cronológicos indican que los antecedentes de dicha tendencia se encuentran en los nombres de los navíos y de los religiosos, también en algunos topónimos del Nuevo Mundo.²⁰ Es frecuente el nombre de *Jesús* en la fuente con la que se ha trabajado (*Teresa de Jesús*), y también los alusivos a los misterios de la *Encarnación* (*Beatriz de la Encarnación*) o de la *Inmaculada Concepción* (*Margarita de la Concepción*). Otros religiosos se convirtieron en portadores de las advocaciones siguientes: *del Espíritu Santo*, *de la Madre de Dios*, *del Salvador*, *de la Asunción*, *de la Purificación*, *del Sacramento*, *de la Trinidad*,

¹⁹ NR: «nombre religioso».

²⁰ «En la nao capitana nombrada Santa María de la Concepción» (1526, anón.: «Fee é testimonio del asiento que se hizo», *apud* DHNAE).

aunque no faltan hagiónimos de plena aceptación: *de san Josef*, *de san Gabriel*, *de san Bartolomé*, *de san Pablo*, entre otros nombres de santos.

DOC. HIST. Brianda *de San Josef* (carta 45), Ana *de San Bartolomé* (carta 401), Ana *de Jesús* (carta 197), Leonor *de San Gabriel* (*Gabriela*, *San Gabriel*, carta 104), Leonor *del Salvador* (1580, *apud* CORDE), Leonor *de la Misericordia* (carta 441), Isabel *de Jesús* (Dantisco, carta 347), Catalina *de la Resurrección* (carta 104), María *del Sacramento* (carta 336), Isabel *de San Pablo* (carta 222), Margarita *de la Concepción* (carta 128), Ana *de la Encarnación* (carta 57, 85, 101, 115), Beatriz *de la Encarnación* (carta 61, 139), Ana *de la Trinidad* (403), Juana *del Espíritu Santo* (carta 433). Algunos de estos nombres religiosos tardarían más de un siglo en popularizarse; es lo ocurrido con el NP Ángel (fray Ángel de Salazar), cuya vulgarización se produjo en el siglo XVIII.

6. DE LA ONOMÁSTICA A LA DEONOMÁSTICA TERESIANA

Las metáforas eponímicas son recursos poéticos para la autora. Los datos indican que no las considera compatibles con el lenguaje menos elaborado de la vida cotidiana.

Decid, ¿dónde, cómo y cuándo?
 Decid, dulce Amor, decid.
 ¿Qué mandáis hacer de mí?
 Dadme Calvario o Tabor,
 Desierto o tierra abundosa,
 Sea Job en el dolor,
 O Juan que al pecho reposa;
 Sea viña frutuosa
 O estéril, si cumple así.
 ¿Qué mandáis hacer de mí?
 Sea Josef puesto en cadenas,
 O de Egipto Adelantado,
 O David sufriendo penas,
 O ya David encumbrado,
 Sea Jonás anegado,
 O libertado de allí.
 (1582, santa Teresa de Jesús, *Poesías*, *apud* CORDE).

El epistolario no es una fuente que proporcione demasiados datos sobre la lexicalización de los nombres propios. La autora selecciona este léxico en contadas ocasiones, y ni siquiera da muestras de conocer un vocabulario del gusto de otros coetáneos. Podría ser metáfora lexicalizada el nombre *Babilonia*, voz que emplea como sinónimo de *desorden* o *confusión*, como *babel*.

Se han localizado expresiones proverbiales de gran valor para el vulgo, por la antigüedad que este les atribuye y por la verdad natural que revelan. Se consideran dichos universales, verdaderos y eternos. «El valor de la autoridad del proverbio nace de su aprobación general» (Guillermo Fernández, 2016: 353). En las cartas introduce una locución alusiva a la historia de Judas y otra que podría derivar de la exégesis de la figura de Adán: «DOC. HIST. y a Isabelita, que es *la de San Judas*, como nueva, calla (1580, carta a don Diego de

Mendoza). No hay que fiar de estos *hijos de Adán* (1579, carta al P. Jerónimo Gracián)». Es recurrente la nominalización de los hagiónimos referidos a las efigies de los santos.

DOC. HIST. un San Pedro y San Pablo (1573-1582, *Libro de las fundaciones*), un San Josef me están haciendo (1576, carta a la M. María de San José, priora de Sevilla), los ha llevado con una alegría, como un San Jerónimo (1578, Carta a don Teutonio de Braganza).

Son igualmente escasas las comparaciones de ejemplaridad «como un *San Jerónimo*» (1577, carta a don Teutonio de Braganza). Tal vez le sobrara humildad o le faltara la erudición de los que pasaban por letrados aludiendo con frecuencia a destacadas figuras de la historia.²¹

7. CONCLUSIONES

Los antropónimos del epistolario teresiano son representativos de la diversidad de usos lingüísticos para la denominación personal, y ponen de manifiesto la coexistencia de tradiciones e innovaciones onomásticas en el siglo XVI.

Las diferencias cuantitativas indican que se estaba produciendo la decadencia de nombres que fueron muy frecuentes en el periodo medieval, pero escasamente representados en dicha fuente.

La fuente teresiana concuerda con otros documentos de la época en los resultados estadísticos sobre los nombres más frecuentes. Ocupan el primer lugar *Juan y María*.

La santa demuestra gran habilidad para emplear los resortes de denominación personal. Desde la perspectiva de la pragmática, el epistolario contiene múltiples fórmulas apreciativas, aunque algunos de estos recursos podrían ser desambiguadores.

Las cartas recogen las variantes antropónicas que triunfaron en tiempos de santa Teresa.

Los cultismos se concentran en la subclase de los nombres de pila, aunque estos admiten todavía otras variantes patrimoniales.

Se organiza una antroponimia religiosa claramente diferenciada de la que caracteriza a los seglares. Se sustituye el apellido por nombres de las principales figuras del cristianismo o por los alusivos a los dogmas o doctrinas de la Iglesia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BECKER, Lidia (2009). *Hispano-romanisches Namenbuch (Patronymica Romanica)*, vol. 23, Tübingen: Niemeyer.
- BENNASSAR, Bartolomé (2010). «Nombres y apellidos de los renegados», en Gregorio Salinero e Isabel Testón Núñez (eds. lits.), *Un juego de engaños: movilidad, nombres y apellidos en los siglos XV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 279-292.

²¹ En el *Lazarillo: un Santo Tomás, un Alexandre Magno*. En otros textos literarios del periodo clásico: *un Mecenias, un Hércules, una Penélope*, etc. Predominan los usos metafóricos y los de ejemplaridad: «Mucho se precian vuestras mugeres tener de su parte por exemplo de castidad una *Penélope*, una *Lucrecia*» (ca. 1553-1556, Cristóbal de Villalón).

- BOYD-BOWMAN, Peter (1970). «Los nombres de pila en México desde 1540 hasta 1950», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, pp. 12-48.
- CARPI, E. et al. (1996). «Los diminutivos en la obra de Teresa de Ávila», *Epos. Revista de Filología*, XII, pp. 159-176.
- DENJEAN, Claude (2010). «Jeux anthroponymiques identitaires des juifs et convertis de l'Est de la péninsule Ibérique, xv siècle», en Gregorio Salinero e Isabel Testón Núñez (eds. lits.), *Un juego de engaños: movilidad, nombres y apellidos en los siglos xv a xviii*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 295-312.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo (2016). *La concepción cervantina del hablar*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (2000). «Los diminutivos en el discurso femenino (Edad Media y Siglos de Oro)», *Verba*, 27, pp. 379-404.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (2009). «Variación y cambio antroponímicos: Los nombres de persona en el período clásico», en Consuelo García Gallarín, Carlos Cid Abasolo (coords.), *Los nombres de persona en la sociedad y en la literatura de tres culturas*. Madrid: Sílex, pp. 71-111.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (2014a). *Diccionario Histórico de Nombres de América y España*. Madrid: Sílex.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (2014b). «Nombre propio y ambigüedad», en María Victoria Navas Sánchez-Elez, Juan José Ortega Román (coords.), *Del nombre oficial al nombre familiar: apodos, sobrenombres e hipocorísticos*. Madrid: Clásicas del Orto, pp. 43-72.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2008). *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*. Madrid-Francfort: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2016). «Las vidas de los santos guían a Cervantes», *Homenaje a Cervantes y a cinco cervantistas*. Madrid: Sial-Prosa Barroca.
- LAPESA, Rafael (2000). *Estudios de Morfosintaxis Histórica del Español*. Madrid: Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2005). *Historia de la Lengua española*. Madrid: Marcial Pons, 2 vols.
- MORANT, Ricard (2016). «La antroponimia en la atención sanitaria», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 66, pp. 284-300.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, en línea: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- SANZ DE MIGUEL, Eduardo (2014). *Inquieta y andariega. Enseñanzas de santa Teresa de Jesús para nuestros días*, en línea: <https://delaruecaalpluma.files.wordpress.com/2014/07/inquieta-y-andariega.pdf>.
- TERESA DE JESÚS, santa (1546-1582). «Epistolario», *Obras completas*, 2.ª ed. de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

REESCRITURA Y SIGNIFICACION: «TODOS DUERMEN EN ZAMORA»

Luciano GARCÍA LORENZO
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

En 1905 afirmaba don Ramón Menéndez Pidal, al escribir sobre los romances viejos en su *Historia de la lengua española*, reeditada en 2005 por su nieto Diego Catalán: «Tan cantados y leídos por todos eran esos romances que sus versos se infiltraban en la fraseología corriente del idioma». Y recordaba don Ramón, inmediatamente, versos convertidos en frases hechas y proverbios en la lengua habitual, como también con amplia utilización desde entonces por los escritores posteriores: «Que los yerros por amor dignos son de perdonar», «Por el val de las estacas», «Mensajero eres amigo, no mereces culpa, no», «No digas la tal palabra» (el rey Fernando a su hija doña Urraca), «media noche era por filo, los gallos querían cantar», etc., y otro que nos interesa particularmente: «todos duermen en Zamora» (Menéndez Pidal, 2005: 283.3)

Desde las palabras de don Ramón hasta el presente, los estudios en torno a los textos nacidos a partir del romancero han sido numerosísimos, sobre todo, claro está, los escritos en el tiempo en que nacieron más obras con el romancero como referente y que es nuestra época áurea. El acercamiento ha sido llevado a cabo a partir de romances completos (uno o más romances) como referencia,¹ haciéndolo también con solo parte de uno de ellos o, y a este caso es al que atiende Menéndez Pidal, sobre uno o dos versos específicos y de significado más o menos rotundo. Eso es lo ocurrido con el que hemos citado líneas atrás

¹ Lo cierto es que son muchísimos los estudios sobre todo en torno a obras de teatro en particular, pero escasos los que parten como paradigmas de un conjunto de romances o de uno solo para hacer la fortuna de estas composiciones a lo largo de la historia literaria. Fue lo que hace años hice con el romance del conde Alarcos, uno de los más hermosos y también de los que más posibilidades dramáticas ofrece (García Lorenzo, 1972).

—«todos duermen en Zamora»—, al cual vamos a prestar atención en las páginas siguientes, como, asimismo, a la herencia que ha dejado en algunas obras literarias de diferentes géneros y la función que en ellas cumple.

Uno de los romances más hermosos del ciclo en torno al cerco de Zamora es quizás también el más intimista, pues lo fundamental en él no es el relato de traiciones o muerte, de motivos bélicos o duelos sangrientos. En el romance, y sobre todo en los primeros versos, hay un hombre de carne y hueso, responsable de que una ciudad mantenga su dignidad para la historia y en el corazón el dolor por unos hijos que pueden morir poco después del amanecer. Es un hombre solo en la noche. Un hombre en vela mientras los demás sueñan. De ahí, esos versos «todos duermen en Zamora, / más no duerme Arias Gonzalo», quedando el primero de ellos como un referente ampliamente utilizado en la literatura, sobre todo en nuestra Edad de Oro, con un significado muy preciso: siempre habrá hombres y mujeres despiertos en la noche para lograr que otras mujeres y hombres puedan conciliar el sueño (Sbarbi: II, 473). El romance, como bien es conocido, relata las horas anteriores a llevarse a cabo el duelo entre Diego Ordóñez y los hijos de Arias Gonzalo en el llamado campo de la verdad, como consecuencia de la muerte del rey Sancho II a manos de Bellido Dolfos, y ser calificados de traidores los zamoranos por Diego Ordóñez en el reto que lanza a la ciudad desde fuera de sus murallas. Recordemos esos versos del romance que ahora nos interesa:

Tristes van los zamoranos
metidos en gran quebranto;
retados son de traidores,
de alevosos son llamados.
Más quieren ser todos muertos
que no traidores nombrados.
Día era de San Millán,
ese día señalado,
todos duermen en Zamora,
mas no duerme Arias Gonzalo.²

Como ya antes escribíamos, nuestra intención es recoger no pocos textos que han utilizado, como veremos de muy diversas maneras y en diferentes situaciones, la que se ha convertido en una frase referencial a través de los siglos: «todos duermen en Zamora».

Por lo que se refiere a la poesía, el primer texto que ofrecemos es de Francisco de Quevedo, sin duda uno de los grandes maestros de la esgrima verbal y con ella el autor que nos ha ofrecido también obras excepcionales al utilizar la parodia, la burla, la caústica comicidad, con un descaro y, no pocas veces, con una marcada crueldad. Leer a Quevedo es gozar

² El ciclo en torno al cerco de Zamora es uno de los que más posibilidades ha dado para crear fundamentalmente obras teatrales, desde Juan de la Cueva, Guillén de Castro, Lope de Vega, etc., hasta las versiones paródicas de algunas de ellas, ratificando así la popularidad de los referentes. El romance que nos interesa en *Romancero general...* I, n.º 795. Vid. el volumen de *Studia zamorensia*, XV, 2016, dedicado a «El cerco de Zamora: la historia, la leyenda y el legado cultural», sobre todo el estudio de Virginie Dumanoir, «El cerco de Zamora: un ciclo romanceril épico-histórico y cortesano», pp. 117-150. También Paola Laskaris, *Romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos xv-xvii)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006; y Luciano García Lorenzo, «Bellido Dolfos y *La asamblea de los muertos*, de Francisco Álvarez Hidalgo», en *Zamora en la literatura (II)*, Zamora; Editorial Semuret (en prensa).

con algunos de los poemas más trascendentales y hermosos de la literatura española, pero, sin duda, la otra cara del autor de los *Sueños* está conformada por un universo donde sexo, e incluso escatología, se ofrecen al lector sin el más mínimo pudor y sí con las más vergonzosas provocaciones. El poema que ahora retiene nuestra atención utiliza los versos del romancero, poniéndolos en boca de una recién casada en su noche de bodas.³ Ella es víctima de la *pila* (el agua, el líquido, como consecuencia de la purga que se le ha puesto al marido) y de su impotencia («fuente enjuta», pene pequeño y seco del viejo que tiene a su lado en la cama), pero también el marido será víctima de la burla de la joven, un marido «que solo amaga y no apunta», un pobre desgraciado con una *vela* que no punza ni despliega, como comprueba la muchacha al llegar sus manos a «la culpa» de su pareja... Esta historia (relato que podía ser digno de una dramatización entremesil) se titula «Ridículo suceso del truco de dos medicinas», y estos son los versos que nos interesan de las varias decenas que componen el poema:

La niña, que se hallaba
entre pila y fuente enjuta,
con un marido por señas,
que solo amaga y no apunta,
jícara de chocolate
que puede, sin el ayuda
de rescoldo y molinillo
hervirse y hacer espuma;
en achaque de apartarle
dio con ambas manos juntas,
como si fueran con guía
y pintiparada, en la culpa.
«Todos duermen en Zamora,
dijo romancera y culta;
no debes de ser Don Sancho,
pues la vela no te punza».

El segundo texto que vamos a transcribir está en la línea del de Quevedo. Se trata de un poema erótico-burlesco (Arellano; *Floresta*; Díez Fernández) de los muchos que se escribieron en nuestra Edad de Oro y se han escrito en siglos posteriores, de nula calidad lírica, pero pleno de ingenio y descaro, logrando una comicidad evidente.

Uno de los subgrupos que podríamos hacer en nuestra historia poética, desde el punto de vista temático, sería el de los sueños eróticos (Alatorre, 2003, 2012; Carreira, 2004), pero que fácilmente dio lugar a la *imitatio* de tipo cómico y, muy frecuentemente, con límites muy amplios en cuanto a las situaciones descritas y al vocabulario, y, naturalmente, derivando en descripciones o relatos con el sexo como centro. Esa parodia de universos líricos, en ocasiones exquisitos, se consigue tomando incluso versos de diversos géneros poéticos para darles un sentido muy diferente a aquellos de que se parte e imitan. En el poema que ofrecemos a continuación serían, por una parte, dos versos en dos momentos

³ Arellano, 2007, pp. 224-233, romance LXXXIV. Anota Arellano: «González de Salas escribió: el doctor Andrés Laguna, doctísimo español, afirma en la ilustración que hizo a Dioscórides, haber sucedido así a un novio y a un fraile, estando él en Mets.», pero, como recuerda Arellano, el profesor Chevalier ya decía que se trataba de un tema tradicional de los muchos que encontramos en la obra de Quevedo.

diferentes, y, por otra, otros varios de un romance tradicional los que se toman. Desgraciadamente, el primero de esos versos, y que cierra la quintilla con que se abre el poema, no ha llegado hasta nosotros, pues no consta en el manuscrito que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La segunda referencia será el verso de una letra muy popular en la poesía del Siglo de Oro —«las tristes lágrimas mías»—,⁴ lágrimas que aquí se han convertido en semen, como también —y es la tercera de las referencias y con varios versos, como hemos escrito— de Arias Gonzalo solo queda un pene en los sueños del poeta y «el postigo viejo» (la puerta por la que huyó Bellidos Dolfos después de matar a doña Urraca) es la vagina que coprotagoniza el delirio onírico del escritor anónimo de esta composición. En este caso, como vemos, el verso del romancero «todos duermen en Zamora» da origen a un tipo de texto, antes lo hemos afirmado, habitual y muy representativo de esa riqueza de géneros y subgéneros que la poesía de nuestra época áurea nos ofrece.

Como leemos en el poema, todo «a deshora». O como ya hemos escrito en algún otro momento, de lo sublime a lo grotesco y como resultado el mundo al revés. Adiós a la emoción lírica y bienvenido el sexo duro (que no puro, claro). Escribió así el desconocido poeta (*Cancionero de poesías varias*, n.º 134):

Soñaba, señora mía,
que os besaba y abrazaba
y vuestra boca y la mía
muy muchas veces llegaba.
.....
Y soñaba que os tocaba
vuestras piernas con las mías,
y que tan gozoso estaba
que en el medio derramaba
las tristes lágrimas mías...
También soñaba, señora,
que estando en este regalo,
cantábades a deshora:
todos duermen en Zamora
y no duerme Arias Gonzalo;
y que con gran sobrecejo,
ya después de haber velado,
se entró furioso y armado
por aquel postigo viejo
que nunca fuera cerrado.
Todo esto, dama, soñé
y estando con grande gozo
mucha excitación tomé,
porque cuando desperté
hallé mi gozo en un pozo.⁵

⁴ Podemos recordar, incluso, una muy hermosa composición musical de Enríquez de Valderrábano (véase la bibliografía final): «Villancico las tristes lagrimas mias en segundo grado»: «Las tristes lagrimas mias / en piedra hacen señal / y en vos nunca, por mi mal, / por mi mal». Libro segundo, XXV.

⁵ El sueño erótico, que con frecuencia aparece en la poesía áurea (como en la de todos los tiempos), también es motivo para Quevedo en su obra amorosa. Es el caso del soneto «Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño» y del que comienza «A fugitivas sombras doy abrazos...» (Vique Domene, 2011).

Por lo que se refiere a nuestro teatro clásico, no son pocos los testimonios que encontramos referidos a la frase que nos ocupa. Recogemos algunos de ellos.

Lope de Rueda (1510-1565) aprovecha el proverbio en dos ocasiones; en el paso de *Las aceitunas* leemos en su comienzo y en boca de Toruvio (Rueda: 77-78):

¡Válame Dios, y qué tempestad ha hecho desd'el resquebrajo del monte acá. Que no parecía sino qu'el cielo se quería hundir y las nuves venir abaxo! Pues dezí agora: ¿qué os terná aparejado de comer la señora de mi muger? ¡Assí mala ravia la mate! ¡Oíslo! ¡Mocha-cha! ¡Mencigüela! Si todos duermen en Zamora. ¡Agueda de Toruégano! ¡Oíslo!

La segunda ocasión es en la *Comedia Armelina*, también en su comienzo, y dice Pascual (Rueda: 133):

En el nombre sea de Dios Todopoderoso, siempre el pie derecho delante, y para que el demonio no pueda empecerme, quiero santiguarme y encomendar mi persona y toda mi casa al Hazedor supremo. Mas, ¡cómo se rodea mi gente en hazer hazienda! Todos duermen en Çamora...

Una variante del proverbio la encontramos en la obra de Juan de Timoneda (entre 1518 y 1520-1583), *Aucto del castillo de Emaús* (Timoneda: 17, vv. 51-55):

GONÇÁLEZ. Oyd que aliño, y que adreço
ay en mi casa malora,
el sol va por el cabeço,
y si yo a gritar no empieço
no hay quien recuerde en Zamora.

Tirso de Molina (1579-1648) escribe muy pronto en *La villana de Vallecas* (vv. 111-117):

LUZÓN. Todos duermen en Zamora;
solo no he podido hallar
a tu hermana y mi señora;
y dame que sospechar
la puerta abierta a tal hora
y el hallar este papel
para ti sobre la mesa.

Encontramos exactamente estos mismos versos de *La villana de Vallecas*, en la refundición titulada *La ocasión hace al ladrón y trueque de las maletas*, que se atribuye a Agustín Moreto (Moreto: 407c) y que parece se escribió en 1664. Así lo afirma Luis Fernández-Guerra en la Introducción que escribe para su edición de la Biblioteca de Autores Españoles y en la cual expone sus dudas acerca de la autoría de Moreto. Palau y La Barrera así lo repiten. En más de una ocasión se ha adjudicado esta comedia a Matos Fragoso, siguiendo la atribución que se efectúa en la *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas...* (1667: 190-225).⁶

⁶ En la página digital del grupo de investigación Moretianos.com se incluye en «Obras atribuidas a Moreto» sin más.

En *El diablo está en Cantillana*, jornada primera, de Luis Vélez de Guevara (vv. 1579-1644), podemos leer:

RODRIGO. Don Lope, yo apostaré
que descansa, porque agora
todos duermen en Zamora,
si no es quien camina a pie.
¿Qué hará a estas horas Leonor,
mientras vela mi cuidado?...

Beltrán dice en *Las muñecas de Marcela* (vv. 2006-2009), de Alvaro Cubillo de Aragón (1596-1661):

BELTRÁN. Cené bien, bebí, llegó
de par el sueño, y si agora
todos duermen en Zamora
¿no es mucho que duerma yo?

Y un testimonio más: Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) escribe en esa deliciosa comedia que es *Entre bobos anda el juego* (vv. 1352-1356):

CARRANZA. Durmiendo a todos agora
con un mismo sueño igualo.
No seas Arias Gonzalo
si está hecho el mesón Zamora.

Más pobre es el resultado que podemos testimoniar de los textos en prosa; a expensas de los que puedan citarse en otro momento, ofrezco uno de ellos. Se encuentra en *La pícarra Justina* de Francisco López de Úbeda (parece ser la atribución más autorizada), en cuyo capítulo segundo, número segundo, podemos leer: «Veslos aquí; todos duermen en Zamora, solo la hija de Diego Díez velando. Pero no sin provecho, pues, según ya verás, en el carro que cogieron el gato, pagaron el pato...». De nuevo la reescritura del verso que nos interesa, acompañada al final del breve texto con otro proverbio.

Como decíamos al comienzo de este trabajo, romances completos, o uno o varios versos de nuestro tradicional romancero, han tenido una riquísima descendencia, consiguiendo, en muchos momentos y en diferentes géneros, paráfrasis, recreaciones, de mayor o menor acierto o belleza lírica y narrativa, y, por supuesto, con una rica presencia en muchas, y diversas en cuanto a su valor, obras teatrales, al convertirse el romancero en fuente fundamental de carácter temático. Por lo que se refiere al verso «todos duermen en Zamora», convertido en frase hecha, en proverbio, podemos afirmar que se repiten los testimonios de su presencia en nuestro teatro áureo, pero siempre, y sin más, con su significado preciso aplicado a las muy diferentes situaciones en que lo encontramos. En cuanto a otros géneros, destacar la utilización erótico-burlesca que se lleva a cabo en algunos poemas de carácter cómico, sin que añada mucho a nuestro propósito su presencia en solo una obra narrativa, *La pícarra Justina*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALATORRE, Antonio (2012). *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. México: FCE [la 1.ª ed. en la misma editorial en 2003].
- ALZIEU, Pierre; JAMMES, Robert, y LISSORGUES, Yvan (eds.) (1975). *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c....* Toulouse: France-Iberie Recherche.
- ARELLANO, Ignacio (1984). *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.
- ARELLANO, Ignacio (1998). *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Madrid: Arco/Libros.
- CARREIRA, Antonio (2004). «Al margen de *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*», *Nueva revista de filología hispánica*, LII, pp. 465-388.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro (2015). *Las muñecas de Marcela*, ed. de Francisco Domínguez Matito. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2003). *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (1880). *Romancero de Zamora. Precedido de un estudio del cerco que puso a la ciudad Don Sancho el Fuerte...* Madrid: [s. n.].
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1972). *El tema del Conde Alarcos. Del Romancero a Jacinto Grau*. Madrid: CSIC.
- LABRADOR HERRÁIZ, J. J. y DIFRANCO, Ralph A. (2006). «Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro», *Caliope*, 12, 2, pp. 119-168.
- LABRADOR HERRÁIZ, J. J. y DIFRANCO, Ralph A. (eds.) (1994). *Cancionero de poesías varias: manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. Madrid: Visor.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2005). *Libro de entretenimiento de La pícaro Justina*. Texto preparado por Enrique Figaredo, ed. digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2010). *La pícaro Justina*, ed. de Luc Torres. Madrid: Castalia.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2005). *Historia de la lengua española*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal-Real Academia Española.
- MORETO, Agustín (1856). «La ocasión hace al ladrón y trueque de las maletas», *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña coleccionadas e ilustradas por Don Luis Fernández-Guerra y Orbe*. Madrid: Rivadeneyra (BAE, XXXIX), pp. 407-425.
- Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España (1667)*. Madrid: Andrés García de la Iglesia.
- QUEVEDO, Francisco de (2007). *Poesía burlesca. I. Romances*, estudio preliminar, ed. y notas de Ignacio Arellano. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- REIG, Carola (1947). *El Cantar de Sancho II y cerco de Zamora*. Madrid: CSIC.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2012). «Entre bobos anda el juego», *Obras completas, vol. IV. Segunda parte de comedias...* Ed. crít. y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Coordinadora del volumen Milagros Rodríguez Cáceres. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- RUEDA, Lope de (1981). *Pasos*, ed. de Fernando González Ollé y Vicente Tusón. Madrid: Cátedra.
- RUEDA, Lope de (2001). *Las cuatro comedias*, ed. de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Cátedra.
- Romancero general. Colección de romances castellanos...* (1877), ed. de Agustín Durán. Madrid: Rivadeneyra (BAE, X).
- SBARBI Y OSUNA, José María (1922). *Diccionario de Refranes, Adagios, Proverbios...* Madrid: Librería Sucesores de Hernando.
- SCHATZMAN, Martin (2006). «Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVII», *Revista de Filología Románica*, 23, pp. 185-203.
- TIMONEDA, Juan de (1933). *The Aucto del Castillo de Emaus and the Aucto de la Iglesia*, ed., introd., notas y trad. al inglés de Mildred Edith Johnson. Iowa: University of Iowa.

- TIRSO DE MOLINA (2001). *La villana de Vallecas*, ed. crít., estudio y notas de Sofía Eiroa. Madrid-Pamplona: Instituto de estudios tirsianos.
- VALDERRÁBANO, Enriquez de (1547). *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoua impresor.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2015). *El diablo está en Cantillana*, ed. de William R. Manson y C. Georges Peale. Estudio introductorio de Juan Matas Caballero. Newark: Juan de la Cuesta.
- VIQUE DOMENE, María del Mar (2011). «El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del Siglo de Oro», *Philologica Urcitana*, 4, pp. 121-134.

BALTASAR DE MEDINILLA Y LAS NOTAS A LA *JERUSALÉN CONQUISTADA* DE LOPE DE VEGA

María Lorena GAUNA ORPIANESI
Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina)

Baltasar Elisio de Medinilla nació en Toledo, el 28 de junio de 1585, y murió trágicamente en la misma ciudad, el 30 de agosto de 1620, asesinado al intentar defender la vida de una joven amiga de su familia. Fue un destacado poeta, autor de poesía divina y profana y de algunos textos en prosa, mayormente de género epistolar, con algunas excepciones importantes como un diálogo de estilo renacentista titulado «El Vega. De la poética española».¹ Como puede observarse en el título de este escrito, Lope tendrá una importancia esencial en el grupo poético al que perteneció Medinilla. Allí donde el famoso dramaturgo iba, generaba escuela y aglutinaba en torno a sí a muchos poetas locales consagrados y también a jóvenes que se iniciaban en el arte de las letras.

Pérez Priego, en el artículo «Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», rastrea en fuentes documentales lo que llama *grupo de poetas toledanos*, el cual no cuenta hasta ese momento con la «tradición crítica de otros —sevillano, antequerano, aragonés, etc.— mucho mejor consolidados y también de superior categoría poética»²

¹ En vida del autor se publican su obra máxima, la *Limpia concepción de la Virgen* (1617), un memorial titulado *A la imperial ciudad de Toledo* (1618), algunos poemas preliminares a libros de amigos y contribuciones a justas poéticas.

² Miguel Ángel Pérez Priego (1986). «Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», *Anuario de estudios filológicos*, 9, p. 225. En el presente trabajo, se modernizarán puntuación y ortografía de las citas de bibliografía crítica según las normas actuales. La modernización de la bibliografía fuente se hará según el Borrador de acuerdo para especialistas en edición de textos medievales y áureos, realizado después del Encuentro titulado «Hacia un estándar en la edición de textos antiguos españoles». Este se efectuó los días 25 y 26 de junio de 2007 y fue organizado por el Centro Internacional de la Lengua Española (Cilengua) de la Fundación San Millán

(1986: 225). Se refiere a dos generaciones sucesivas en la poesía barroca toledana. Una primera, la de los nacidos hacia 1560, más próximos a Lope, formada por José de Valdivielso, Martín Chacón, Gaspar de la Fuente, Gregorio de Angulo, Gaspar de Barrionuevo y Agustín Castellanos. La segunda, la de quienes nacieron hacia 1580, integrada por Elisio de Medinilla, Luis Cernúsculo de Guzmán, Alonso Palomino, Luis Hurtado de Écija, el escribano Juan Ruiz de Santa María, el agustino fray Francisco de Avellaneda, Pedro Pantoja de Ayala o el bachiller Mateo Fernández Navarro. Pérez Priego da los rasgos esenciales de esta promoción:

Aunque alguno de ellos interviene ya en el certamen de 1605, son sobre todo los poetas que protagonizan las justas toledanas al Sacramento (1608), a San Ignacio (1612) y a Santa Teresa (1614). Poéticamente continúan la anterior tradición del postgarcilismo y la no afectación, si bien intensifican mucho más los contenidos y temas religiosos.³

Medinilla fue discípulo y amigo de Lope de Vega, y asistió junto a él a algunas academias informales de su ciudad. El Fénix tuvo residencia habitual en la Ciudad Primada «desde agosto de 1604 a septiembre de 1610».⁴ Madroñal estima que el encuentro entre maestro y discípulo pudo haberse producido en 1604, en la segunda estadía de Lope en Toledo, pues ese año un joven Medinilla compuso un poema para el *San José* de Valdivielso, amigo común de ambos, quien debió haberlos presentado.⁵ Al año siguiente ambos escritores participan de la Justa por el nacimiento de Felipe IV y en 1608 se declaran esclavos del Santísimo Sacramento.

En 1609 Medinilla cuida de la impresión de la *Jerusalén conquistada, epopeya trágica*, por la ausencia de Lope de Madrid, según explica en el prólogo de la misma, donde afirma: «habiendo quedado a corregir la impresión de su Jerusalén en ausencia suya».⁶ Sin embargo, sostiene Entrambasaguas:

Parece difícil dar crédito a la intervención que se atribuye Medinilla en la edición del poema de Lope, y más aún no creer que fuera todo ello una de tantas artimañas del Fénix para tener a raya a sus envidiosos enemigos [...]. Es sumamente extraño que Lope no estuviera presente en la trascendental tarea de imprimir el libro, sabiéndose su interés por él, y deduzco que el Fénix fingía esto tal vez para que así, como sin enterarse él mismo, según se

de la Cogolla. Fue convocado con el fin de hallar acuerdos en lo referente a las representaciones gráficas de los textos, que permitieran abordar con mejores bases los proyectos de investigación del mencionado Cilengua. Por otra parte, el objetivo mediano sería lograr herramientas electrónicas de análisis de los textos y allanar el camino a los lectores de obras medievales y clásicos. La propuesta de partida, mejorada en el encuentro, ha sido trabajada por el grupo de investigación GITHE de la Universidad de Alcalá, y forma parte de los criterios de la Red Internacional CHARTA (Corpus Hispánico y Americano en la Red de Textos Antiguos). La *Jerusalén conquistada* se cita en la edición del CSIC de 1951, señalándose entre paréntesis tomo y número de página y de verso.

³ Véase M. A. Pérez Priego, *op. cit.*, p. 232.

⁴ Francisco de Borja de San Román y Fernández (1920). *Elisio de Medinilla y su personalidad literaria*. Toledo: Sucesor de J. Peláez, p. 138.

⁵ Véase Abraham Madroñal Durán (1999). *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII (con la edición de sus Obras divinas)*. Pamplona – Madrid – Frankfurt am Main: Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, p. 87.

⁶ «Baltasar Elisio de Medinilla toledano, a los aficionados a los escritos de Lope de Vega Carpio». En Lope de Vega (1951). *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: CSIC, I, p. 13.

da a entender, se pusieran al frente del poema los elogios entusiastas que en él figuran, atribuidos al interés de Medinilla por su maestro.

Porque en esto también hubo, sin duda, evidente premeditación de Lope, que quiso completar la intención de su obra colocando en ella, para conocimiento del público, un panegírico de sí propio que le formara un ambiente favorable.⁷

No obstante, Madroñal, editor de las *Obras divinas* de Medinilla y autor de una introducción que constituye hasta el presente el estudio más acabado de este poeta y su generación,⁸ considera cierta la declaración del discípulo y, además, plantea la hipótesis de que muchas de las anotaciones del texto son hechura de Medinilla:

Baltasar se ocupa de la *Jerusalén* de Lope, con la solicitud que un buen amigo y un buen editor dedicaría a un empeño de este tipo. No solo cuida de las erratas, también hace anteceder un retrato de Lope (que se cuida de advertir no es el de Pacheco) y un elogio en prosa que sí pertenece al pintor y literato sevillano. Por si fuera poco, Medinilla anota gran parte del texto. A él mismo y no a otro deben de pertenecer todos esos comentarios en los que tan frecuente es la aparición de nombres y circunstancias toledanos (1999: 89).

Entre los *nombres* toledanos mencionados están, por ejemplo, los poetas. El primero que se cita es Gregorio Hernández, traductor de una obra de Sannazaro: «Y el excelente poeta, Gregorio Hernandez, dijo en *El parto de la Virgen*: divino Arquimandrita Siliceo» (I, 453). Esta nota es el comentario a los versos de Lope que dicen «Templan, entonces, la civil porfía / los cuatro arquimandritas». *Archimandrita* o *arquimandrita* deriva del griego *mandra* y designa al superior en un convento griego, aunque este título «se ha hecho extensivo a toda clase de superiores eclesiásticos, habiéndose dado algunas veces a los arzobispos, aun entre los latinos» (Paula, 1851: 401). Lo interesante es que para explicar el término utilizado por Lope y referido a personajes de la Antigüedad, Medinilla amplía la nota con la cita de un poeta toledano, proveniente de un «Catálogo de algunos claros varones de Toledo, en octavas», el cual recoge Francisco de Pisa en su *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* en 1605 y del que, con toda probabilidad, Medinilla toma las palabras del poeta citado.⁹

A medio camino entre los catálogos de héroes, propios de las obras épicas y las series de autores incluidos en los Parnasos —catálogos versificados o repertorios de inge-

⁷ Lope de Vega. *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. *Ibidem*, III, p. 63.

⁸ En nuestro trabajo *Edición, estudio y valoración de la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla: entre Lope y Góngora*, tesis doctoral dirigida por Madroñal, retomamos y desarrollamos muchas de las intuiciones expuestas en dicha introducción.

⁹ Francisco de Pisa precede el catálogo de Hernández de las siguientes palabras, aludiendo a Toledo: «En especial en lo que son letras y virtud, ha habido en esta ciudad en todos tiempos y edades y hay siempre personas tan eminentes y aventajadas, que se podría de ellas hacer un gran catálogo de ilustres y claros varones, como escribieron de los de sus tiempos san Jerónimo, san Isidoro, san Illefonso y otros autores. Y en esta parte no puedo dejar de culpar el descuido de los que escriben, y pudiendo, no hacen memoria de las personas graves y notables en letras y santidad, que ha habido y hay en esta ciudad. Yo por mi parte hiciera de buena gana este oficio y servicio a mi patria y a los claros varones de ella, en especial de los de mi tiempo y edad, pero déjolo por no atreverme con mi ruda lengua y estilo a celebrar sus dignos loores, y por otros justos respectos. Mas alabo la diligencia del doctor Gregorio Fernández de Velasco, el cual en un libro que tradujo en versos castellanos de octava rima, cerca del parto de la Virgen, cumplió este oficio, haciendo honrada memoria de algunas personas señaladas» (*Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandeza*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1605, p. 59).

nios—,¹⁰ son frecuentes en la *Jerusalén* las enumeraciones de poetas españoles, entre ellos toledanos. Las notas de Medinilla van identificando a los personajes mencionados por Lope, entre ellos algunos «Cisnes del Tajo», tanto de la primera como de la segunda generación: «El maestro Josefo de Valdivieso» (II, 496), «El doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo» (II, 497) o «Martín Chacón» (II, 497). También se nombra a un poeta admirado por Medinilla, amigo de Lope, «Pedro Liñán de Riaza, milagroso y único ingenio» (II, 496) y a un poeta neolatino contemporáneo, «Francisco Gutiérrez, excelente poeta latino» (II, 496). En ediciones posteriores de la *Jerusalén*, seguramente Lope precisa «Francisco Gutiérrez, toledano», sin duda teniendo en cuenta a los lectores no oriundos de la Ciudad Primada, para los cuales este poeta resultaría desconocido, lo cual no debió advertir Medinilla.

En el Libro XV de su *Jerusalén* (v. 30), Lope escribe «Las santas aves por el aire nadan» y la nota explica: «Así dijo el licenciado Francisco Gutiérrez, célebre poeta toledano, en sus *Heroicos a la descendión de la Virgen: Santique volucres praepetibus pennis liquidas enare per auras*» (II, 466).¹¹

Otras notas hacen referencia a la peculiar geografía de la ciudad, inmortalizada por el Greco en su «Vista y plano de Toledo» (1608).¹² Geografía a la que además se le daban en la época valores simbólicos, como explica Madroñal: «la creencia de entonces suponía que la especial configuración de la ciudad, su situación estratégica y privilegiada además en el centro de España, ayudaba al florecimiento del ingenio y la discreción».¹³

El Fénix, en el Libro VIII, escribe «Cuando Orco Aliberbei el arma toca / y pone dos mil moros en campaña, / a los padres temiendo que provoca / de la imperial ciudad centro de España» (p. 344) y Medinilla aclara respecto al último verso: «Por la insigne Toledo, que es centro de su circunsferencia» (I, 503). En el Libro XV, se lee:

Garcipacheco, atento a la riqueza del Saladino, dijo: Allá en España	10
hay otras cosas de mayor grandeza, si es la grandeza ser la joya estraña: Puente tiene mi rey de tal belleza, que encima della a guisa de montaña	15
pacen y se sustentan como en prado cuarenta mil cabezas de ganado. Sala tiene mi rey donde sin daño viven y caben treinta mil personas y un tinte al pie de un monte, cuyo paño	

¹⁰ «Los catálogos versificados (o repertorios de ingenios [...]) realizados por los propios poetas conllevan un elemento seleccionador y sancionador de primer orden [...] Álvarez Amo selecciona entre centenar y medio de poetas catalogados en el siglo XVII, dos modalidades representativas y bien diferentes, las vertidas en el cauce epistolar y las insertas en poema épico-narrativos». Begoña López Bueno (dir.), 2010. *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 15.

¹¹ Y la nota continúa con la mención de otro poeta, pero ya no toledano: «Y surcar los aires dijo el doctísimo Gerónimo Ramírez por las aves: *Volucres sulcarent aera pennis, De Rap. Innocent, lib. I*».

¹² La relación de Medinilla con el Greco, quien muriera en Toledo en 1614, parece cosa probada a juzgar por las amistades comunes que tuvieron. El único supuesto retrato de Medinilla es uno realizado por el artista griego, titulado *Retrato de Caballero joven* y que se conserva en el Museo del Prado. Madroñal antecedió la edición de las *Obras divinas* con él.

¹³ A. Madroñal, *op. cit.*, p. 13.

renta a la suya treinta mil coronas. 20
 Tiene un monte de casas tan estraño
 que no le ven igual las cinco zonas,
 de un muro de agua alrededor cercado
 que deja de ser isla por un lado.

En la nota se explican los últimos versos de la siguiente forma: «Toledo solo le deja de cercar el Tajo por la parte de la Vega» (II, 467).

En el Libro XV, Lope escribe: «Hay una fuente cerca de Toledo / que vierte mil jacintos por la boca» (vv. 9-10) y el autor de las *Obras divinas* precisa: «La fuente de los jacintos en San Bernardo de Toledo» (II, 468).

En el libro VII, los niños de Toledo se arman para ir a Jerusalén:

Cruzose el pecho —seña en que el soldado
 que iba a Jerusalén se conocía— 10
 mucha gente plebeya del dorado
 Tajo, porque la noble al rey seguía.
 No solo lleva en su cristal sagrado
 arenas de oro, hombres de acero cría 15
 entre sus muros de peñascos hechos,
 de que parece que formó los pechos.
 Viendo los niños —de quien es costumbre
 imitar a los grandes— que cruzaban
 los pechos o movidos de la lumbre
 de la piadosa fe que profesaban, 20
 de san Servando en la famosa cumbre
 cuyos cimientos para siempre lavan
 aguas del Tajo, lo que visto habían
 en la ciudad, en la campaña hacían.

Y para comentar la imitación que los pequeños hacen de los adultos, Medinilla enfatiza: «Los hombres de Toledo parecen en el corazón a la calidad del sitio» (I, 489).

En el Libro VIII, el autor de la *Jerusalén* dice:

Toledo insigne madre, nueva Roma
 de Césares, Catones y Virgilio, 10
 y de quien nuestra fe tal fuerza toma
 por tantos y tan célebres concilios (p. 344).

Y Medinilla anota: «Toledo compite en los concilios que se han celebrado en ella con todas las ciudades del mundo» (I, 504).

Otro grupo de las anotaciones que Medinilla seguramente hizo está ligado a la Iglesia toledana, con la que tantos vínculos tuvieron Lope y su discípulo. En el Libro XVII, una de las arengas a los soldados pedía que observaran todos los lugares sagrados y lamentaba: «Duelaos de ver que a tanta desventura / hayan llegado los cristianos pechos / que de Cristo la santa sepultura / nos venda un scita con injustos pechos» (p. 285). Y la nota explica «El santo rey Luis [Luis de Francia] rescató después estas reliquias y envió muchas a Toledo, de que hay carta guardada en el sagrario de la santa Iglesia» (II, 481).

Una nota curiosa es la que Medinilla hace al último verso de la siguiente estrofa, en el Libro VII:

Como en las torres altas nos parece 25
 que dicen las campanas las razones
 que el son imaginado nos ofrece
 que tienen lengua y hablan por los sonos,
 el atambor las aguas estremece
 y el mar y el son y el viento en los pendones 30
 le dice al Rey, que de embarcar se tarda:
Jerusalén, Jerusalén aguarda.

Para comentar ese verso, Medinilla recurre a una asociación muy sentida y dice: «En la santa Iglesia de Toledo hay una campana pequeña que parece que lo dice [*Jerusalén, Jerusalén aguarda*]» (I, 493).

En el Libro VI, Lope alude a algunos personajes que encarnan la traición: «Mas quién se tempará de llorar tanto / si del traidor que el blanco arnés se puso / o el que el sagrado círculo y el manto / en los pastores de Toledo intruso». La misteriosa alusión de los últimos dos versos es explicada en la nota correspondiente: se trata de don Orpas, quien en la Crónica de Enrique IV es descrito como el «hermano del conde don Julián, que metieron los moros en Castilla contra el rey don Rodrigo». ¹⁴ Medinilla explica «Orpas fue en Toledo arzobispo intruso, como hoy se ve en la memoria de las efigies de su cabildo» (I, 483). Como se ve, son fuentes toledanas las aludidas. Este prelado es nuevamente citado para explicar quién es el «sacrilego tercero» (245, 29) al que alude Lope: «El arzobispo don Orpas fue el que concertó con Muza esta traición» (I, 485).

Entonces, en el último caso mencionado, una memoria del Cabildo de Toledo como fuente y, en una próxima nota, el estatuto toledano, documentos que sin duda Medinilla conocería muy bien. Sucede que en el Libro XVIII, Lope había escrito «Y siendo Cristo verdadero templo» (p. 326, v. 21), y la nota que comenta este verso es una frase en latín tomada de los *Statuti Toletani*: «Cum eius morte simul mortua fuit, lex Moysis» (II, 487).

En el Libro XIII Lope alude a «aquel Fernando Quinto, que de España / la sangre dividió mora y hebrea / de la noble» (p. 128, vv. 9-11), y la nota al verso diez apunta que:

El emperador Adriano desterró a España los judíos, y duraron en ella hasta los tiempos del bienaventurado rey Fernando el Quinto que los echó della, movido de la sentencia del Concilio Sexto toledano que ordenó que todo príncipe que sucediese en el reino prometiese no consentir en el moro, ni judío, pena de ser anatema (II, p. 457).

Como vemos, leyes y edictos toledanos son frecuentemente aludidos. Otros comentarios se proponen explicar quiénes fueron algunos personajes legendarios que aparecen en la *Jerusalén*, como el ya mentado Garcipacheco (Garzipacheco en el original), que encarna las virtudes guerreras, o históricos, como un conquistador de las Américas nacido en Trujillo, cuya vida y hazañas conocía Medinilla a la perfección, por lo que puede considerarse

¹⁴ Diego Enriquez del Castillo (1787). *Crónica del rey don Enrique el Cuarto de este nombre*. Madrid: Antonio de Sancha, p. 137. Se conserva versión manuscrita de esta crónica, de 1559. En línea: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/7960>.

que la nota referida a él se debe al toledano y no a Lope, y otros que se mencionarán a continuación.

Con respecto a Garcipacheco, la primera nota a él referida se propone explicar un lugar del Libro XV, en el cual Lope señalaba: «Acompañaba a Otón, Garcipacheco, / famoso por su sangre y por su espada» (vv. 17-18) y por ello la nota explica: «Garcipacheco, caballero toledano» (II, 465). Un poco más adelante, Lope cuenta una anécdota que pone de relieve la curiosa personalidad de este héroe:

Pacheco mira al Saladino y mira / si hay por toda la sala algún asiento, / y como no le ve —cosa que admira, / hecho español, gallardo atrevimiento— / una almohada de sus pies retira / del Persa, al atrevido brazo atento / y sin respeto a tanta piedra bella, / bajola un poco y asentose en ella (vv. 25-32).

Y el comentario de Medinilla al verso veinticinco resalta la peculiaridad del hecho y valentía del protagonista y, podría pensarse, resulta superflua, pues ya los versos de Lope así lo sentían. Medinilla anota «Hecho notable de Garcipacheco» (II, 466). La última nota se propone comentar el verso cinco del fragmento siguiente:

Tomad, les dice, enchid, llenad las manos, / seréis hormigas de mi gran tesoro, / porque quiero que entiendan los cristianos / que estimando el valor desprecio el oro. / Pacheco, honor de hidalgos castellanos, / quitó un alfanje persa a un cinto moro, / y dijo: «El oro tomo del amigo / y las armas no más del enemigo». // Cuidadoso el Soldán miraba atento / de Pacheco el valor, con que desprecia / el más rico y espléndido aposento / que tuvo en su república Venecia (vv. 1-12).

Entonces Medinilla comenta el verso «Pacheco, honor de hidalgos castellanos» ensalzando el acto del héroe: «Generoso desprecio de Garcipacheco a los tesoros del Saladino» (II, 468).

El segundo personaje es Diego García de Paredes, conquistador de América. En el Libro VI de la *Jerusalén*, se narra el siguiente enfrentamiento bélico:

A las piedras se baja el lusitano / pidiéndoles favor, que piedras fueron / primeras armas del enojo humano, / que al colérico humor consejo dieron. / No de otra suerte a la robusta mano / muchas con el furor obedecieron, / que al dar el fuego escapa velozmente / el plomo helado del salitre ardiente (vv. 1-8).

Y la nota al último verso citado se aparta notoriamente del contenido de la *Jerusalén*, recuerda un hecho de la vida del personaje histórico mencionado y recuerda: «En tiempo del Gran Capitán hizo lo mismo García de Paredes en aquel famoso desafío de franceses y españoles once a once» (I, 488).

Medinilla tenía gran conocimiento de la vida de este personaje histórico. Madroñal destaca al respecto del poeta toledano que:

Muchas veces sus contemporáneos destacaron de su carácter una cualidad que era la curiosidad, lo cual le llevó a interesarse por muy diferentes ciencias que encontraba en la bien abastecida biblioteca del conde de Mora. Tamayo de Vargas alababa su sabiduría histórica y reconocía la deuda que su *D. García de Paredes* tenía para con nuestro poeta (1999: 93).

Otro de los personajes destacados que protagonizan la *Jerusalén*, y al que se refiere una de las notas que sospechamos elaboró Medinilla es don Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas y marqués de Alenquer —poeta, político, cortesano—, amigo muy cercano del duque de Lerma —sobrino del poderoso cardenal de Sandoval y Rojas, uno de los protectores de Medinilla—.

El fragmento de la obra en el cual aparece la nota es el siguiente:

Silva acertó, pues el mayor trofeo
—que griega historia ni latina sepa—
se ve en el conde, a quien le dieron silla
en su mesa los reyes de Castilla. (14)

Refiera sus hazañas peregrinas
Francia, sin que jamás las cubra olvido,
la generosa casa de Salinas
muestre a los siglos el real vestido:
donde juncos martíuticos y espinas
fueron laurel del Capitán vencido
de solo amor, la frente muestre España
ceñida del Sarmiento desta hazaña. (15)

El verso comentado es el cuarto de la segunda estrofa, el cual dice «muestre a los siglos el real vestido». La nota comenta: «Por la hazaña de darle a Toledo, comen el día de los Reyes con los de España y es suyo el vestido que tienen aquel día» (II, 438).

El Libro XIX inicia con el paso frente al rey de los caballeros castellanos: ante la vista del lector desfilan el de Madrid, el de Aragón, el de la Montaña y, a continuación, el narrador declara: «Aquel de la casaca azul y blanca / tejida a cuadros armas de Toledo, / sobre aquel bayo armado frente y anca, / es de Illán generoso el gran Peredo» (p. 353, vv. 17-20). La nota explica que se trata de «Pedro de Illán de Toledo» (II, 491), a quien, según una curiosa tradición toledana, perteneció la Casa de Mesa, antigua vivienda de la Ciudad Primada, la cual se decía le había sido entregada por el rey don Alonso «en recompensa de sus servicios», «al tomar dicha ciudad, colmándole de distinciones».¹⁵ Como puede observarse, las notas translucen todo un mundo de referencias muy claras para un toledano.

Por último, en el Libro XVII puede leerse:

Bocos, umbrosa valle que ennoblece / Medina de Pumar, ilustre villa / de limpia sangre
a la conquista ofrece / a Rodrigo Fernández Medinilla, / cuya virtud magnánima merece /
en el dorado trono eterna silla / de aquellos nueve de la antigua fama / pues a su lado el décimo le llama (vv. 9-16).

El mencionado Fernández Medinilla es un antepasado del poeta. La nota explica la procedencia de este linaje:

Familia de los Medinillas noble y antigua, en quien estuvo por muchos años el oficio de balletero mayor de a caballo de los reyes de Castilla. Traen por armas un castillo de oro en

¹⁵ José Amador de los Ríos (1845). *Toledo pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid: Ignacio Boix, f. 255v.

campo de sangre, diósele al rey don Alfonso en el cerco de Algecira y privilegio para que todos sus criados de cualquiera género no pechasen, con otras mercedes (II, 477).

Seguramente Lope debió dejar a cargo de su discípulo esta explicación.

Finalmente, quisiéramos detenernos en un aspecto del estilo de las apostillas. Debe resaltarse que resulta curiosa la abundancia de superlativos en ellas. Por citar solo unos pocos casos, se registra la expresión «fidelísima hasta morir» (I, 485). Examinando los textos de Lope citados en el *CORDE*, se encuentra solo un caso de *fidelísimo*, cuando en la Comedia *La santa liga* este escribe «su capellán, servidor y amigo fidelísimo». Un poco más adelante, en la *Jerusalén* se lee «cristinísimo rey godo de España» (I, 486). Ni *cristinísimo* ni *cristianísimo* registra el *CORDE* en textos del dramaturgo. También en la *Jerusalén* se utiliza el superlativo *elegantísimo*, en la siguiente nota, que se propone comentar el verso «que Venus inventó el amor vendible» (p. 24, v. 28): «Venus de Chipre fue la primera que recibió interés: *Venerem scortorum Presidem et magistram. Theodorus Cir.* Por eso la llama avara Plauto in *Paenulo* y en aquel epigrama la llama Ausonio fingida: *Vera Venus fictaem quum vidit Ciprida dixit* etc. Es elegantísimo» (II, 473). Los superlativos, en especial en conexión con el comentario poético, parecen ser más caros a Medinilla que a Lope. Es llamativo, además, que Ausonio sea un poeta muy frecuentado por el autor de la *Limpia concepción* y su comentarador, el conde de Mora.¹⁶

Puede advertirse en muchas notas de la *Jerusalén conquistada* una similitud con el estilo del poeta toledano. Existen, además, fuentes eruditas y lugares comunes compartidos.

CONCLUSIONES

Baltasar de Medinilla y Lope de Vega mantuvieron una relación de amistad y, además, profesional entre 1604 y 1620. Ambos vivieron en la ciudad de Toledo entre 1604 y 1610. El maestro Torres Rámila acusó a Medinilla de ser quien proveía las citas eruditas al Fénix de los Ingenios. Nuestra hipótesis, teniendo en cuenta la lectura de las obras completas del autor y el cotejo con la obra poética contemporánea de Lope, es que, en realidad, ambos participaron de dos academias literarias y «no es arriesgado suponer que los dos íntimos amigos se leyeran el uno al otro, se hicieran sugerencias y aceptaran aportaciones, como en general sucede en los grupos literarios».¹⁷

El puntapié inicial de este trabajo conjunto bien pudo haber sido la edición de la *Jerusalén* y la elaboración de algunas notas por parte del discípulo. Medinilla, buen conocedor de la literatura de su época y de la historia de Toledo en particular y de España en general, como testimonia Tamayo de Vargas en relación con García de Paredes, debió haber resul-

¹⁶ El conde de Mora, benefactor de Medinilla, realiza una *Exposición* —a la manera de las *Anotaciones* de Herrera— de una obra de Medinilla, la *Descripción de Buenavista*. El extenso comentario se conserva en dos testimonios manuscritos copiados por el autor del poema. Entre ambas versiones se registran variantes. Podría suponerse cierta intervención del poeta toledano en las anotaciones a su propia obra y es indudable que conocía las obras con las que el noble establecía lugares paralelos de la *Descripción*, ya que él trabajaba en la biblioteca del mecenas, en donde se supone terminó su formación erudita.

¹⁷ María Lorena Gauna Orpianesi (2016). *Edición, estudio y valoración de la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla: entre Lope y Góngora*. Tesis doctoral inédita. Universidad Nacional de Cuyo: Facultad de Filosofía y Letras, p. 113.

tado muy confiable para Lope y por ello le encargó la edición. Además de los lugares señalados en el presente trabajo, esencialmente referidos a Toledo, se constata entre las notas de la *Jerusalén* y las notas, apostillas y textos en prosa de Medinilla una coincidencia en las fuentes y lugares comunes. La intervención de Medinilla es difícilmente mensurable y quizá no se limite a la relación con la Ciudad Primada.

Los primeros borradores de las obras de Medinilla están perdidos, pues los códices que se conservan muestran una o dos versiones ya corregidas de los textos. La redacción de algunas de sus creaciones pudo ser contemporánea a la colaboración de Medinilla con la *Jerusalén*. Esos originales permitirían establecer si la intervención del toledano se limitó a las notas señaladas o se extendió a otras como, por ejemplo, a las citas de Balbo, Estrabón, Jerónimo Vida y otros autores a los que el poeta recurrió luego con asiduidad, como se desprende de la lectura de sus obras en prosa y de la *marginalia* que el poeta incorporaba a ellas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1845). *Toledo pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid: Ignacio Boix.
- BORJA DE SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, Francisco de (1920). *Elisio de Medinilla y su personalidad literaria*. Toledo: Sucesor de J. Peláez.
- ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, Diego (1787). *Crónica del rey don Enrique el Cuarto de este nombre*. Madrid: Antonio de Sancha.
- GAUNA ORPIANESI, María Lorena (2016). *Edición, estudio y valoración de la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla: entre Lope y Góngora*. Tesis doctoral inédita de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).
- LÓPEZ BUENO, Begoña (dir.) (2010). *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (1998). *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII (con la edición de sus Obras divinas)*. Pamplona-Madrid- Frankfurt am Main: Universidada de Navarra-Iberoamericana Editorial Vervuert [1999].
- PAULA MELLADO, Francisco de (1851). *Enciclopedia Moderna. Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio*, III. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1986). «Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», *Anuario de estudios filológicos*, 9, pp. 225-238.
- PISA, Francisco (1605). *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandeza y cosas memorables que en ella han acontecido, de los reyes que la han señoreado y gobernado en sucesión de tiempos y de los arzobispos de Toledo, principalmente de los más celebrados. Primera parte, repartida en cinco libros, con la historia de santa Leocadia*. Toledo: Pedro Rodríguez. <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Descripcion%20de%20la%20imperial%20ciudad%20de%20Toledo%20y%20historia%20de%20sus%20antigüedades%20y%20grandeza%20...%20primera%20parte%20repartida%20en%20cinco%20libros,%20con%20la%20historia%20de%20Santa%20Leocadia%20...%20/qls/Pisa,%20Francisco%20de/qls/bdh0000069277;jsessionid=D9915C5AEFA32E1ACBFB9B4915815FC9>.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1963). «Las justas toledanas a Santa Teresa en 1614 (Poesías inéditas de Baltasar Elisio de Medinilla)», *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III. Madrid: Gredos, pp. 245-268.
- VEGA, Lope de (1951). *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas (tres tomos). Madrid: CSIC.

EL HÉRCULES DE OCAÑA: UNA RESPUESTA A LOPE DE VEGA¹

Javier J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Universidad Internacional de La Rioja

*El Hércules de Ocaña*² es una obra dramática, de Luis Vélez de Guevara, que presenta la oportunidad de tratar las lindes del teatro histórico. Además, es una pieza que parece crearse con fines laudatorios, así que se adapta perfectamente a la literatura de homenaje. Y tiene también vinculación con los sucesos históricos nacionales y europeos que giraban en torno a Flandes.

La estrecha relación argumental y de contexto de escritura con la obra de Lope de Vega *El valiente Céspedes*³ y con *El Hércules de Ocaña*⁴ de Juan Bautista Diamante hace conveniente definir la acción dramática de la pieza del ecijano, de forma que quede distinguida. El comienzo recoge las advertencias que hace el criado Montalbán a su noble amo Rodrigo sobre el riesgo en que se pone al cortejar a María de Céspedes:

¹ Esta actividad ha sido parcialmente financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Proyecto I+D Excelencia [FFI2015-65197-C3-3-P], por UNIR Research [PPI 3 2015-2017] y por la Comunidad de Madrid y Fondo Social Europeo [S2015/HUM-3366].

² Se encuentra en el conocido como *Tomo antiguo* de Schaeffer, falto de portada y preliminares, f. 255r-277v. Friburgo, BUF, E-1032-g. También existe una suelta: S. l., s. i., s. a. 16 h. Madrid, BNE, T-55313-25. Adolf Schaeffer (1887) realizó una edición moderna: *Ocho comedias desconocidas...*, vol. I. Leipzig: F. A. Brockhaus, pp. 217-93. La edición más reciente es la de William R. Manson y C. George Peale (2008), Delaware: Juan de la Cuesta, que es la que seguimos.

³ En *Parte xx*, Lope de Vega (1625). Madrid: Viuda de Alonso Martín - Alonso Pérez; 4.º; bajo el título de *El valiente Céspedes. Tragicomedia famosa*.

⁴ En *Comedias. Primera parte* de don Juan Bautista Diamante (1670). Madrid: Andrés García de la Iglesia; 4.º; aparece como *El Hércules de Ocaña* o *Céspedes de Ocaña*.

DON RODRIGO: ¿No viste a doña María?
 MONTALBÁN: Desde un balcón daba al sol
 rayos aquel español
 prodigio de tu porfía,
 pero, ¡vive Dios!, que es cosa
 que ha de salirte a la cara.

(*El Hércules de Ocaña*, Luis Vélez, 2008: vv. 1-6)

El noble se envalentona verbalmente y sostiene no temer al aguerrido y famoso Céspedes, hermano de María. El criado, al ver que no consigue convencer a su amo de que cese en su intento amoroso, propone un método de conquista que evite muchos problemas: utilizar la mediación de una alcahueta. En ese momento, Céspedes llega a la casa de Rodrigo y, tras los pertinentes saludos de cortesía, le ofrece dos alternativas: o deja a su hermana o se casa con ella. Rodrigo le recrimina la fuerza que le hace para tomar una decisión, pero esto, lejos de amedrentar al ofendido hermano, lo enoja de tal manera que decide arrojar por el balcón al noble.

A continuación, Montalbán llega a la casa de Céspedes con la intención de contar lo ocurrido a María, que ya estaba determinada a acabar con el cortejo que le venía haciendo Rodrigo. Una vez informada, despacha a Montalbán para que entregue a su hermano una cadena que le sirva de ayuda económica en su huida. Justo después, llega el gobernador para registrar la casa, conoce a María, de la que se enamora por la valiente defensa de su honra. Esta mujer armada impide a todos el paso, aduciendo que se encuentra sola en la casa.

La acción se traslada a la huida de Céspedes, que se encuentra ante un molino en Aranjuez, donde se le une Montalbán. Allí el defenestrador pretende robar un caballo, pero se refrena cuando es informado de que se trata de la cabalgadura del rey que está de caza por esas tierras. Se presenta ante Felipe II y este le pide una demostración de fuerza. Aquí tiene lugar la memorable hazaña de parar la piedra del molino impulsada por el doble canal de agua.

El segundo acto comienza con una terrible tormenta que sorprende a los caminantes cerca de Valdemoros, a donde se dirigen para refugiarse en una posada. Allí sucede la curiosa escena de la lucha contra el ventero difunto que trata de impedir a Céspedes su marcha a Flandes. Finalmente llega a la región flamenca. El ambiente que allí encuentra lo entusiasma porque cada uno es hijo de sus obras y el valor es requisito imprescindible para sobrevivir. Pronto entra en contacto con el duque de Alba, que le tiene por su mejor hombre después de que defendiese el paso de un puente frente a numerosos soldados enemigos.

En el tercer acto, tras rechazar a un grupo de hugonotes que trataban de sorprender el campamento español, llega el reconocimiento sincero de su valor: se le nombra capitán de una compañía. Las vidas del aristócrata Rodrigo y el valiente Céspedes se vuelven a cruzar en Flandes, a donde el primero ha ido para obtener venganza. Casi lo consigue en el asalto de Orlens, donde hiere a Céspedes de un tiro cuando este intentaba alcanzar el muro. En ese mismo asalto Céspedes se lleva la sorpresa de que el soldado que más destacó es su propia hermana disfrazada, que le recrimina su abandono en Ocaña por una fútil cuestión de honor.

En la escena final el rey recibe en palacio a los héroes de Flandes, se concertan los matrimonios de los personajes y se prometen nuevas aventuras en las Alpujarras junto a don Juan de Austria. Estos son los versos finales:

DON RODRIGO: Y aquí el Hércules famoso
de Ocaña da fin, y Lauro,
prometiendo al auditorio,
si le perdonan las faltas,
segunda parte en retorno.

(*El Hércules de Ocaña*, Luis Vélez, 2008: vv. 2969-2973)

1. TEATRO HISTÓRICO DEBILITADO

La mayoría de los estudiosos que se han enfrentado a *El Hércules de Ocaña* de Luis Vélez la han considerado de carácter histórico por sus referencias a acontecimientos sucedidos, sus personajes y sus fuentes (Spencer y Schevill, 1937: 176; Vega, 2005: 53; Carreño, 2008: 31). Sin embargo, la obra presenta algunas dificultades para ser clasificada dentro del teatro histórico: en primer lugar, debido a las otras dos obras que le hacen compañía y, en segundo lugar, a la acción escenificada. *El valiente Céspedes*, de Lope, y *El Hércules de Ocaña*, de Diamante, son consideradas comedias de valentón, ya que intervienen en ellas «protagonistas heroicos, generalmente dotados de enormes fuerzas físicas y capaces de hazañas extraordinarias» (Mackenzie, 1991: 194). Milagros Rodríguez clasifica dentro de este grupo la pieza de Diamante (2007: 224). Y parece que la obra de Lope también debe incluirse aquí, pues posee de igual forma las características específicas del género. El problema está en que este tipo de personajes fuertes ha sido en ocasiones dramatizado en la figura de bruto y gracioso, lo cual degrada el rango del héroe. Lope de Vega, por ejemplo, comete en sus piezas genealógicas «los mayores excesos cómicos [...] cuando dramatiza hazañas de héroes de menor abolengo como Céspedes o Chaves de Villalba; y tiende a comedirse cuando se enfrenta a la historia de personajes como Gonzalo Fernández de Córdoba o don García Hurtado de Mendoza» (Ferrer, 2001: 27).

La segunda dificultad que nos encontramos para la clasificación histórica de *El Hércules de Ocaña* se debe a su materia argumental. Son dos los obstáculos que ponen en tela de juicio la catalogación de esta obra como drama histórico: por un lado, la representación de hechos increíbles y, por otro, el enraizamiento de las relaciones amorosas con la trama principal. Las hazañas admirables de las que es protagonista Céspedes en la obra de Vélez son la lucha con el ventero difunto, la inmovilización de la rueda de molino, la defensa en solitario del puente contra el ejército enemigo y el asalto victorioso final cuando estaba gravemente herido. Además, las relaciones amorosas que se plantean introducen rasgos personalistas que extrañan dentro del contexto histórico general. Esto hace que el dramaturgo procure hacer aceptable la trama sentimental a través de continuas referencias espacio temporales que acaban restando verosimilitud (cf. Romanos, 2003: 160).

Sin embargo, no debe ser considerada comedia de valentón la obra de Luis Vélez, pues su protagonista coincide mejor con el hombre aguerrido que es puesto como modelo de conducta. Al igual que hizo en *El marqués del Basto*, modelo paradigmático para este tipo de personajes, el principal agonista es tomado del catálogo de héroes patrios, como frecuentemente se hace en el teatro histórico que pretende ser admonitorio. Además, es, junto al de la mujer viril (González, 2009), uno de los personajes favoritos del escritor ecijano (Vega, 2005: 66).⁵

⁵ A la hora de determinar la atribución velista de *El rollo de Écija*, utiliza como uno de los motivos de autoría «el gusto que Vélez tiene por las comedias cuyo protagonista es un hombre aguerrido» (2005: 66).

Respecto a la cuestión de las exageraciones y los distanciamientos de la realidad, tanto por las hazañas como por las tramas amorosas, conviene recordar que la relación del teatro con la historia no es la de un objeto y su imagen reflejada en un espejo. Tal y como definimos en otro lugar: el teatro histórico «trata un acontecimiento pasado de forma mítica e intrahistórica desde múltiples perspectivas espacio-temporales que impacta a un público cómplice» (González, 2011: 8). Si tenemos en cuenta la hipótesis del encargo y la contestación a Lope que más adelante se expondrá, *El Hércules* de Vélez puede seguir siendo considerado teatro histórico. Así lo reafirman las referencias a hechos acontecidos, el marco general de la obra, el contexto de escritura y una más que posible motivación genealógica.

Alonso de Céspedes era reconocido como personalidad histórica, fue popular por su maravillosa fuerza y fue citado en distintos testimonios escritos. Así, por ejemplo, en su *Miscelánea* de finales del siglo xvi, Luis Zapata (1859: 259) enumera, entre otras, la hazaña de parar la rueda de molino.

Son curiosos los puntos de conexión que tiene Céspedes con un famoso valentón del último tercio del siglo xv y primero del xvi: Diego García de Paredes. De hecho, en *Quijote* (I, 32), Cervantes pone en boca del cura las siguientes palabras:

Diego García de Paredes fue un principal caballero, natural de la ciudad de Trujillo, en Extremadura, valentísimo soldado, y de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia. Y, puesto con un montante en la entrada de un puente, detuvo a todo un innumerable ejército que no pasase por él. E hizo otras tales cosas que, como si él las cuenta y las escribe él a sí mismo con la modestia de caballero y de cronista propio, las escribiera otro libre y desapasionado, pusieran en su olvido las de los Héctores, Aquiles y Roldanes.

Las dos hazañas anteriormente transcritas, la del molino y la del puente,⁶ son recogidas en *El Hércules de Ocaña* de Luis Vélez, pero adjudicadas a Alonso de Céspedes. Gracias al dramaturgo, esta hazaña de parar la rueda de molino impulsada por varios canales de agua pasa de Paredes a Céspedes, ya que tanto Rodrigo Méndez Silva, en su *Compendio de las más señaladas hazañas que el capitán Alonso de Céspedes, Alcides Castellano...* (1647, fols. 28r y ss.),⁷ como Gonzalo Céspedes y Meneses, en su *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1733, fol. 48v),⁸ recogen el relato tal y como lo cuenta el ecijano.

⁶ Es curioso que Cervantes cite como fuente de estas anécdotas del puente y del molino la supuesta autobiografía de Diego García Paredes, titulada *Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes* (1580), pues no figura en ella ninguna de las dos. Al menos no aparece en la edición moderna de la *Breve suma...* compilada en *Crónicas del Gran Capitán* (1908), Antonio Rodríguez Villa (ed.), Madrid: Bailly/Baillière e hijos, pp. 255-259.

⁷ La historia de Rodrigo Méndez Silva narra los hechos y muerte del capitán Céspedes en las Alpujarras, incluyendo la anécdota del molino de Aranjuez, delante de Felipe II: «Hizo parar la primera rueda de una aceña con toda la corriente, que le ocasionó a brotar sangre por los oídos y coyunturas de las manos; siendo la causa de este desusado accidente la malicia de un molinero que sobornado de algunos émulos del capitán, soltó toda el agua que servía para las demás ruedas. Pero sabido el engaño cauteloso, buscó los agresores, y cogiendo algunos, los arrojó en la mitad del río» (fols. 28r y ss.).

⁸ La primera edición es de 1626. Allí se narra así: «Lo menos que vio España de este ilustre portento [refiriéndose al capitán Alonso de Céspedes] fue tener con sus brazos, en su mayor concurso, una furiosa rueda de molino, testigo es Guadiana de esta verdad» (fol. 48v).

El marco temporal de la obra está cargado de connotaciones históricas. Nos situamos en el reinado de Felipe II y en la etapa de lucha cruenta en Flandes. El siglo XVI es el más representado en los dramas históricos nacionales de Luis Vélez. Exactamente, es el marco cronológico de un tercio de este *corpus*.⁹

2. UNA RESPUESTA A *EL VALIENTE CÉSPEDES*, DE LOPE

Lope, en su *Valiente*, otorga un tratamiento a los hermanos Céspedes un tanto cómico y vulgar que le traerá quebraderos de cabeza. Algunos ejemplos pueden servir de botón de muestra:

SALCEDO: Es un puerco Cespeditos,
que porque a cuatro novillos
dio de palos en Jarama
y detuvo una carreta
de dos bueyes de Lozoya
quieren que Aquiles en Troya
no la tenga tan perfecta.

(*El valiente Céspedes*, Lope, 2002: fol. 134, acto I)

BELTRÁN: Es entre mil caballeros
de los Céspedes primeros
que dicen que pisó Adán
luego que Dios le formó.

(*El valiente Céspedes*, Lope, 2002: fol. 137, acto II)

MARÍA: [...] he cobrado
el honor que me ofendiste:
que dejar una mujer,
aunque falte obligación,
ya deja de su opinión
sospechas que puede ser.

(*El valiente Céspedes*, Lope, 2002: fol. 150, acto III)

Quizás sean estas últimas palabras que María dirige a Diego las que mejor expliquen el enfado de los Céspedes. En el trabajo que dedica Teresa Ferrer (1998: 228) a la dramatización genealógica de Lope de Vega viene descrita la peculiaridad del tratamiento de Céspedes en la obra del Fénix:

Tanto él como su hermana María habían pasado a los anales históricos por sus fuerzas hercúleas. A Lope se le vuelve a ir la mano aquí, presentando ante el público a una forzuda y desgarrada doña María que lucha a brazo partido con sus pretendientes, y disfrazada de soldado y acompañada de su galán, marcha a la guerra tras su hermano, aniquilando a todo aquel que se le pone por delante y diezmando la demografía europea de su tiempo.

⁹ Se trata de las siguientes obras: *La conquista de Orán*, *El hijo del Águila*, *El Águila del Agua*, *El Hércules de Ocaña*, *La mayor desgracia de Carlos V* y *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*.

En la obra de Lope la virilidad y valentía de la mujer se convierte en motivo de risa por efecto de la ironía. Se produce así una degradación de la figura épica del personaje María de Céspedes. Y su hermano pasa a ser un vulgar matón privilegiado por la fortuna. A partir de aquí se entenderá lo fácil que se lo dejó a Luis Vélez para reparar y agradar a los Céspedes.

Las razones más probables para justificar estos *insultos* a la familia Céspedes pueden seguir dos líneas. La primera es congraciarse con Alfonso Alvarado, al que dedica la obra. La segunda es que Lope infravaloró al linaje del valiente. Lope trataba de forma diferente a las ramas humildes de la nobleza. La forma de dramatizar a los Céspedes nada tiene que ver con la admiración que otorga a familias de la alta nobleza. Un dato significativo que diferencia el tratamiento a unas y a otras es que las hazañas para los personajes de origen humilde sirven para alcanzar el prestigio, mientras que para las más encumbradas simplemente confirman una dignidad que se da por supuesta (cf. Ferrer, 2001: 20).

La respuesta de la familia agraviada no se hizo esperar. Las consecuencias de la representación de *El valiente Céspedes* no fueron previstas por Lope. Y, a pesar de que este tipo de altercados serían relativamente normales, el dramaturgo no se acostumbró a ellos. Un ejemplo de esta clase de enfrentamientos es narrado en sus *Novelas a Marcia Leonarda*: en el estreno de *El asalto de Matrique*, un espectador, hermano de uno de los personajes dramatizados, lo retó en desafío por lo mal que quedaba su familiar en la obra (Lope, 2004). También tuvo que excusarse Lope, en las palabras previas a la comedia de *El serafín humano*, por las suspicacias que levantó su obra *Los porceles de Murcia* (Lope, 2009: fol. 70v):

Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia sino la fábula [...] porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves no se deben censurar con el rigor de las historias, donde la verdad es su objetivo, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan: Érase un rey y una reina.

A esta lista de representaciones que abrieron heridas en su época hay que sumar la de *El valiente Céspedes*. De ello nos da cuenta Lope en una carta dirigida al duque de Sessa: «Ciertas pesadumbres con los parientes del valiente Céspedes me han desasosegado» (Lope, 1941: 248).¹⁰ Pero, lamentablemente, no se para en los detalles de las contrariedades con dicha familia, así que no sabemos si esas pesadumbres son causa o consecuencia de la escritura de la obra. Aunque por las palabras que introducen la impresión de la comedia, que veremos más adelante, parece que las penas son consecuencia de la representación de la obra. La pieza debió ser escrita por propia iniciativa y responde perfectamente al tipo de obras que Cervantes, con gracia, clasifica de huida, «que después de representadas tienen necesidad los representantes de huirse y ausentarse» (*Quijote*, I: 47).

A Lope estas dificultades lo inquietaban, y por eso conocemos tantos testimonios en los que expone su desazón por las consecuencias que traen algunas de sus representaciones. En sus cartas, dedicatorias y palabras introductorias a sus comedias intentaba retratarse o, al menos, dar una explicación. Así lo hizo con *El valiente Céspedes*, por lo que conocemos de la citada carta al duque de Sessa y por las palabras que dedica al «Lector» en

¹⁰ La fecha que propone Amezúa para esta carta es mayo-junio de 1616, pero es datada con interrogantes. El estudioso reconoce las dificultades que ha encontrado para sugerir al menos una fecha probable. En el caso de esta carta al duque de Sessa, supongo que Amezúa se basó para proponer una fecha en la datación que tenía *El valiente Céspedes* antes de Bruerton (1947).

la publicación de dicha obra. En el volumen de sus comedias que incluye esta obra escribe unas letras en las que se disculpa por la representación de los amores deshonorosos de María de Céspedes (Lope, 2002: fol. 127):

AL LECTOR. Adviértase que en esta comedia los amores de don Diego son fabulosos, y solo para adornarla, como se ve el ejemplo en tantos poetas de la antigüedad: porque la señora doña María de Céspedes fue tan insigne por su virtud, como su sangre y valentía, y celebrada entre las mujeres ilustres de aquel tiempo, sin reconocer ventaja a las más valerosas del pasado, e igual a Camila, Zenobia, Lesbia, y Isicratea. Con este advertimiento se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró tanto su nación, cuanto admiró las extrañas.

Lope utiliza, para excusar el atrevimiento de su obra, la baza de los amores como trama secundaria, ficticia como toda la obra y motivo temático para dar gusto al público. Las relaciones amorosas en este tipo de piezas que rescatan fragmentos de la historia han traído de cabeza a dramaturgos, espectadores susceptibles y estudiosos. Por tanto, Lope separa de su cosecha poética el trigo de la cizaña: el primero está formado por la *verdadera historia* de las hazañas de Céspedes y la segunda por la *fábula* de la relación amorosa de María. De esta forma trata de salvar al menos parte de su obra y, sobre todo, salvarse a sí mismo justificando su inocente libertad creadora en pro del gusto del público.

Los Céspedes tienen numerosas ramas y forman parte de esa nobleza no exaltada desde antiguo pero que se hace respetar y actúa para seguir prestigiándose.¹¹ En concreto, por aquellos años de principios de la tercera década del siglo xvii muchos miembros de la familia Céspedes procuraban la incorporación en diferentes Órdenes: Francisco de Céspedes y Figueroa ingresó el 15 de marzo de 1621 en la Orden de Calatrava; su hermano, Gómez de Céspedes Figueroa, se convirtió en caballero de Santiago el 1 de septiembre de 1622 (cf. Carraffa, 1955: 154). Y años antes, aunque no tan lejanos, Juan de Céspedes consiguió nueva ejecutoria de nobleza en Valladolid, el 24 de julio de 1559; y de esta misma ejecutoria se sirvió su sobrino Diego de Céspedes de Arizuela, en 1600, para obtener una información de hidalguía de la Cancillería de Madrid (Ferrer, 1998: 227).

Todos estos movimientos, que muestran lo puntillosos que debían de ser algunos miembros de la familia, aclaran al menos cómo recibirían la obra de Lope. También justifican la hipótesis de que la obra de Luis Vélez fuese un encargo de la familia Céspedes como respuesta al ataque. Luis Vélez en su obra no escribe contra su amigo Lope, pero sí procura salvaguardar el honor de la familia del capitán. Y lo hizo como sabía, es decir, a través de la composición ficticia, a través de la poesía. No se dedicó, porque no era su cometido, a descubrir legajos u obtener ejecutorias. Por eso no extraña que no siguiese los datos biográficos de Céspedes. En este sentido, hay que decir que Lope fue más fiel a la historia que Luis Vélez.¹²

¹¹ Carreño (1994: 719): «Los Céspedes de Ocaña cuentan con un distinguido abolengo. Los encontramos enraizados en Argamasilla, en Córdoba. De aquí procede Pablo de Céspedes, quien estudia en Alcalá de Henares, y que está emparentado con Pedro de Céspedes, residente en Alcalá de Henares, y prior de la casa de los Vélez [...]. No menos destacado fue Gonzalo Céspedes y Meneses, nacido en Madrid y de origen noble. Lo elogia Francisco Téllez de León en el prólogo a la *Historia de Felipe IV*. Lope de Vega le dedica unos versos en el *Laurel de Apolo*».

¹² «Lope's play follows much more closely the biography of Céspedes than that of Vélez, the latter having changed the episodes to achieve new dramatic effects» (Theodor G. Ahrens, 1911, *Zur charakteristik des spanis-*

El encargo pudo ser hecho por Francisco Velázquez Minaya y Álvarez Carneiro, natural de Madrid, señor de la villa de Nominche, comendador de Lobón, biznieto de Alonso de Céspedes, caballero más antiguo de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV (cf. Carreño, 1994: 734).¹³ También este miembro de la familia probó su nobleza en 1621 para ingresar en la Orden de Santiago (Mogrobejo, 1996: 276). El motivo del encargo es claro: recordar los hechos gloriosos de un antepasado.

Es interesante destacar el hecho de que en la obra se concierta el matrimonio de María de Céspedes con Juan Osorio. Este personaje es reflejo de Juan de Osorio y Quiñones, que fue caballero de la Orden de Santiago y comendador de Ocaña (Carreño, 1994: 734). De esta manera queda más íntimamente unida la familia del valiente a la villa de Ocaña y queda resaltada su vinculación con la Orden de Santiago, pues el municipio toledano pasó a esa Orden en 1182.

3. CONTEXTO HISTÓRICO DE ESCRITURA

Por los años de escritura de *El Hércules de Ocaña* de Luis Vélez, un acontecimiento histórico destacó entre el resto de sucesos de política nacional y exterior. En 1621 terminaba la tregua con Holanda y comenzaba la guerra. No llegó, como ninguna, esta guerra en buen momento: Felipe IV acababa de alcanzar el trono, el gobierno se estaba reajustando, la situación económica no era la óptima, los intereses de la nación tenían más prioridades en política exterior y las relaciones con las otras potencias europeas eran confusas.

Cabe destacar que Olivares no era partidario de la inversión en Flandes, lo cual tiene estrecha relación con la obra de Luis Vélez. A medida que avanzaba la guerra, el valido reprobaba el despilfarro económico y el desaprovechamiento de recursos humanos. El conde-duque se esforzaba en reducir el número de soldados allí desplegados y el dinero que se enviaba. Para justificar estos recortes argumentaba que los romanos habían regido el mundo con apenas una centena de millar de hombres, por lo que a España le bastaría con 20 000 soldados de infantería, 4000 a caballo y 34 000 hombres destinados a los presidios (Elliott, 1990: 351). Y aquí es donde aparece el modelo ejemplarísimo de Céspedes. Según *El Hércules de Ocaña*, Olivares no necesita más que un hombre, una hermana y algo de ejército que haga de comparsa para acabar rápida y económicamente con una guerra no deseada.

No sabemos si a los Céspedes les valieron los méritos de su ascendiente para progresar en la corte o si se sirvieron de estos para obtener su ingreso en las distintas Órdenes. Lo que sí es seguro es que Olivares, «siempre ansioso por lograr que los soldados obtuviesen la recompensa que se les debía, hizo que algunos de estos hábitos [de las Órdenes militares] fueran a parar a militares —se concedieron, por ejemplo, treinta a soldados del ejército de Flandes en 1621—» (Elliott, 1990: 153). De esta forma quedan unidas las dos

chen dramas im anfang des xvii. Jahrhunderts (Luis Vélez de Guevara und Mira de Mescua), Waisenhaus, Halle; *apud* Hauer (1975: 38).

¹³ Además, en la p. 733 afirma el estudioso: «Pero leída desde su *closure*, *El Hércules de Ocaña* daría en una comedia cuyo sentido y significación se constituye como crónica de relación o memorial [...] en una posible relación directa con el mismo dramaturgo al servicio de nobles de quienes recibe escasas prebendas. Una breve línea de situaciones dramáticas puede ser que tenga una velada extensión o connotación autobiográfica».

causas que Morey (2010: 157) intuía para la creación de *El Hércules de Ocaña*: «commissioned for the court by the Count-Duke of Olivares or offered as patronage oeuvres for the nobility».

Por último, podemos servirnos de lo comentado hasta ahora para terminar de acotar la fecha de composición de la obra de Luis Vélez. Ya sabemos que está considerada una refundición de *El valiente Céspedes* de Lope, que está fechada en 1612-15 (Morley y Bruerton, 1968: 399-400). Este va a ser nuestro término *a quo*. Por otro lado, dos son los hitos temporales que tenemos para fijar el término *ad quem*. El primero es que *El Hércules de Ocaña* figura en el *Tomo Antiguo* de Schaeffer, cuya fecha de impresión puede fijarse hacia 1629-1630 (Peale, 2008: 35). En segundo lugar, la pista que nos da la publicación de la pieza dramática en el *Tomo Antiguo* sobre la compañía que la representó, la de Granados, nos acota un poco más la fecha *ad quem*, puesto que sabemos que la compañía estuvo en funcionamiento desde 1602 hasta 1628 (Bruerton, 1947: 362). El extenso marco de escritura que nos aportan los datos (1612-1628) puede ser abreviado por otras hipótesis. Bruerton (1947: 362), sirviéndose del estudio comparativo de la métrica de Luis Vélez y siguiendo la edición de *El Hércules de Ocaña* recogida en el *Tomo Antiguo* ofrece el intervalo de 1620-1625 como fecha de composición. Si a esto añadimos la campaña de prestigio de la familia Céspedes y el criterio de oportunidad histórica del fin de la tregua en la guerra de Flandes, podríamos seguir delimitando la composición a los años 1621-1625.

Dentro de este contexto se entiende que esta pieza haya sido encargada por algún miembro de la familia de los Céspedes; encaje dentro de la construcción del discurso de semblanza de acontecimientos heroicos pasados; y sea considerada, a pesar de los pesares, histórica y, de forma más clara, genealógica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BRUERTON, Courtney (1947). «The date of Schaeffer's *Tomo Antiguo*», *Hispanic Review*, XV, pp. 346-364.
- CARREÑO, Antonio (1994). «Los mitos de la historia: *El Hércules de Ocaña* de Vélez de Guevara», en Axel Schönberger y Klaus Zimmermann (eds.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus*, tomo 1. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, pp. 717-737.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2003). *Comedia famosa intitulada El rufián dichoso*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ed. digital a partir de Miguel de Cervantes Saavedra (1915). *Obras completas: comedias y entremeses*, tomo II. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, pp. 5-110.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo (1733). *Varia fortuna de el soldado Píndaro*. Madrid: Pedro Joseph Alonso y Padilla.
- COTARELO, Emilio (1917). «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *BRAE*, IV, pp. 414-444.
- ELLIOTT, John H. (1990). *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona: Crítica.
- FERRER VALLS, Teresa (1998). «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, pp. 215-31.
- FERRER VALLS, Teresa (2001). «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, pp. 13-51.

- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo (1955). *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, XXIV. Madrid: Nueva Imprenta Radio.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2009). «La mujer fuerte y vengadora en el drama histórico-novelesco de Luis Vélez de Guevara: *La montañesa de Asturias*», *Imagen y Palabra de Mujer*. Segovia: Instituto de la Lengua, pp. 175-184.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2011). «Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara», *Anagnórisis*, 4, pp. 6-31.
- HAUER, Mary G. (1975). *Luis Vélez de Guevara: A critical bibliography*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- MACKENZIE, Ann L. (1991). «Juan Bautista Diamante (1625-1687)», en *Siete siglos de autores españoles*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 191-195.
- MÉNDEZ SILVA, Rodrigo (1647). *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes, Alcides castellano*. Madrid: Diego Diaz.
- MOGROBEJO, Endika de (1996). *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica, Onomástica y Genealogía*, vol. VI. Bilbao: Mogrobejo-Zabala.
- MOREY, Tracy Crowe (2010). *Between history and fiction: the Early Modern Spanish siege play*. Bern: Peter Lang.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2007). «De *El valiente Céspedes* de Lope a *El Hércules de Ocaña* de Diamante», en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 223-236.
- ROMANOS, Melchora (2003). «El espacio de amor en la conformación de la comedia histórica de Lope de Vega», *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9-11 julio de 2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 155-175.
- SPENCER, Forrest Eugene y SCHEVILL, Rudolph (1937). *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*. Berkeley: University of California Press.
- VEGA, Lope de (1941). *Epistolario*, III, ed. de Agustín G. de Amezúa. Madrid: Real Academia Española.
- VEGA, Lope de (2002). *El valiente Céspedes*. Alicante-Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Biblioteca Nacional. Reprod. digital a partir de Lope de Vega Carpio (1625). *Parte veinte de las Comedias*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, fols. 125v-152.
- VEGA, Lope de (2004). *La desdicha por la honra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reprod. digital a partir de Lope de Vega (1624). *La Circe, con otras rimas y prosas*. Madrid: en casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.
- VEGA, Lope de (2009). *El serafín humano*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reprod. digital a partir de Lope de Vega (1624). *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias*. Madrid: por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Pérez, hh. 70-97v.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2005). «Luis Vélez de Guevara: historia y teatro», *Écija, ciudad barroca, Écija, 23 de noviembre de 2004*. Écija: Ayuntamiento de Écija, pp. 49-70.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2008a). *El Hércules de Ocaña*, ed. de William R. Manson y C. George Peale y estudio introd. de Antonio Carreño. Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 13-32.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2008b). *El Hércules de Ocaña*, estudio bibliográfico de C. George Peale. Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 33-40.
- ZAPATA, Luis (1859). *Miscelánea*, Memorial histórico español, vol. 11. Madrid: Real Academia de la Historia.

PEREGRINACIÓN DE BARTOLOMÉ LORENZO, DE JOSÉ DE ACOSTA. CONTEXTOS E HISTORIOGRAFÍA

Eduardo HOPKINS RODRÍGUEZ
Pontificia Universidad Católica del Perú

Nos proponemos analizar algunos mecanismos de transformación de la historia en ficción y de la ficción en historiografía en torno a la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo, antes de entrar en la Compañía* (1586), de José de Acosta.

Acosta remite su narración a Roma en *carta annua* —es decir, una relación en torno a los sucesos de la Orden en Perú— dirigida a Claudio Acquaviva, general de la Compañía de Jesús, fechada el 8 de mayo de 1586.¹

José Juan Arrom, editor de la publicación realizada en Lima, ha llamado la atención respecto de la índole ficticia de la *Peregrinación* y su valor ejemplar y edificante. Para

¹ Raúl Neyra resume algunas características de las cartas de la Compañía de Jesús: «Los miembros debían escribir a) cartas *ordinarias*, cuyo referente único se circunscribía a los asuntos relativos a la orden; y b) cuatro cartas *principales* al año para mostrarse a personas ajenas a la orden como amigos, bienhechores y posibles miembros. El destino final de estas últimas misivas era Roma, donde se editaban y se distribuían con otras informaciones y noticias» (1997: 122). María Amparo López explica cómo «desde la segunda mitad del siglo xvi, coincidiendo con el gran periodo de expansión de la orden, y especialmente en el transcurso del siglo xvi se promueve, desde el generalato de Roma, la remisión, por parte de las casas o colegios jesuíticos, de informaciones sobre lo acaecido en cada centro. En principio se estableció que estas se enviaran cada cuatro meses, en documentos que pasaron a ser conocidos como *litterae quadrimestres*, aunque con el tiempo, comprendieron referencias más prolongadas, anuales, conformando las llamadas *cartas annuas*. A estas informaciones se sumó, además, la redacción de crónicas en las que se relataba la historia de cada uno de los colegios, desde sus orígenes. El objetivo de la Compañía, especialmente defendido por el general Claudio Acquaviva (1581-1615), durante cuyo gobierno se sometió a la orden a diversas transformaciones para definir un nuevo espíritu, fue utilizar dichos escritos como la base para elaborar una historia general y oficial —un concepto que no podemos pasar desapercibido— de la orden religiosa» (2009: 126-127).

Arrom, Acosta escribió una novela de viajes y aventuras² que, bajo la apariencia de una biografía, sigue las pautas del modelo de la novela bizantina y está construida con sentido alegórico. Entre sus componentes simbólicos y alegóricos encuentra una estructura progresiva basada en el orden de las denominadas virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Diversos paralelismos con relatos religiosos, ingresan también a formar parte de las asociaciones alegorizantes de la obra. Asimismo, como detalle de ficción, Arrom ha detectado que el autor transpone a esta un pasaje de su *Historia Natural y Moral de las Indias*:

La descripción del terremoto permite una puntual constatación del proceso ficcionalizador al que Acosta somete el paisaje. El autor traslada a las páginas de la *Peregrinación* el recuerdo de otro terremoto que, según le contaron, había ocurrido en Chile. Dice en su *Historia Natural*: «En la costa de Chile, no me acuerdo qué año, hubo uno terribleísimo, que trastornó montes enteros, y cerró con ellos la corriente a los ríos, y los hizo lagunas, y derribó pueblos, y mató cantidad de hombres, y hizo... otras cosas semejantes de mucho espanto» (Lib. III, cap. XXI, p. 87). La versión en la *Peregrinación*, adaptada a las circunstancias de Lorenzo, dice: «Sucedió un temblor de tierra espantoso, que duró continuamente 18 días, con que se trastornaron muchos cerros y aparecieron lagunas donde se cerraba la corriente de los ríos; y como toda aquella tierra era montaña espesísima de muy altos árboles, fue grande el espanto que causó la multitud de ellos que cayeron con la violencia del temblor» (1978: 382-383).

Beatriz González-Stephan (1987) acepta las propuestas de Arrom en torno a componentes simbólicos y define la *Peregrinación* como *biografía novelada* (13) que «ficcionaliza un proyecto estético-ideológico que cierra el período de la conquista y abre la etapa de la *estabilidad colonial*» (16). Monique Mustapha (2004) destaca —dentro de la vertiente de la escritura hagiográfica— la presencia, por medio de alusiones e inversiones, de temas y escenas procedentes de las tradiciones religiosas asociadas a la vida en el desierto y a la vida solitaria de los ascetas (103 y ss.), cuyo objetivo es construir una historia ejemplar. Este hecho daría cuenta de su estructura (102). Enric Mallorquí-Ruscalleda (2010) encuentra analogías con la *Scala Paradisi* de Juan Clímaco (570-649), una de cuyas versiones en castellano es de fray Luis de Granada, publicada en 1564 (4). Para Bryan Green (2016), se critica la condición malsana del sistema colonial como contraria a los principios del cristianismo. Frente a estos vicios, se estaría postulando el ideal ascético jesuita desde la perspectiva de una hagiografía misionera (132-136).

Estos aspectos llaman la atención, más allá de la temática acerca de sus significados, en torno a la composición retórica y literaria de la *Peregrinación*. Por nuestra parte, proponemos otras observaciones asociadas a su condición ficticia y, en particular, nos detendremos en examinar la problemática de su persistente vinculación con lo histórico llevada a cabo por varias lecturas críticas.

Interesa recordar que el viaje suele aludir a una experiencia religiosa altamente significativa. Desde este punto de vista, el viaje no es solamente un medio para llegar a algún lugar, sino que posee sentido en sí mismo, pues a través de él se pretende someter la vida a prueba. En la *Peregrinación* nos encontramos con un viaje individual, determinado por la decisión de exilio personal a causa de un delito cometido. Este viaje adquiere connota-

² Luis Alburquerque opone relato de viajes, concentrado en lo factual, frente a novela de viajes, orientada hacia lo ficcional (2001: 21).

ciones religiosas cuando se le da una proyección ejemplar. Su ejemplaridad se basa en la experiencia de haber padecido una serie de aventuras azarosas, de la cual finalmente se libera el personaje. El narrador convierte el exilio en peregrinación, asignándole las funciones espirituales propias de esta: penitencia, expiación, purificación. El narrador define reiteradamente el viaje de Bartolomé como *peregrinación*, y en un momento lo llama «esta peregrinación tan trabajosa» (39).³ Es constante la denominación de *trabajos*, término típico de la novelística bizantina, con que Acosta califica las aventuras de su héroe.⁴ Llegar a lugar sagrado es un objetivo en las peregrinaciones y esto es parte de sus significados.⁵ En la aventura de Lorenzo, sin embargo, Lima se presenta como una tardía e inesperada meta del trayecto. Su itinerario carece de un destino específico para él. Lo cual será reajustado, como parte del proceso del discurso providencialista del narrador que da sentido al viaje aparentemente azaroso de Lorenzo, transformándolo, en el momento en que el personaje repentinamente decide incorporarse en la Compañía de Jesús, en un trayecto estructurado gracias al paso de lo secular a lo espiritual. La opción religiosa ha sido oportunamente elaborada por el narrador como derivación natural de las experiencias del viajero y como acto de agradecimiento por haber sido salvado de sus penurias. Este paso implica un cambio de tensión entre la vida móvil y accidentada del peregrino y la vida estable en la Orden. Es, por fin, un haber llegado. Se ha pasado de la confusión, el caos, hacia la paz. Simbólicamente, de acuerdo con san Agustín, esto corresponde al tránsito de Babilonia a Jerusalén, en el que lo esencial es el cumplimiento del objetivo final (Claussen, 1991: 45-46). Para Agustín la vida en la tierra es una *peregrinatio aerumnosa* (un viaje amargo y problemático) (Claussen, 1991: 45). Pero también indica Agustín que «la vida de un peregrino es una vida de fe y esperanza en cosas no vistas, no una vida de visión y conocimiento» (Claussen, 1991: 70). Lo que concierne, precisamente, a la condición de Lorenzo.

La idea de peregrinación tiene larga tradición judeocristiana (expulsión del paraíso, éxodo del pueblo judío, la historia de Abraham, la huida a Egipto, etc.). Su compleja formulación teológica la realiza san Agustín en *La Ciudad de Dios*, vinculándola con el tema de las dos ciudades (Claussen, 1991: 33).⁶ Con respecto al caso particular del texto de Acosta, interesa especialmente recordar un pasaje bíblico como el Salmo 121:

³ Citamos por la edición de José Juan Arrom, 1982.

⁴ Lisa Voigt encuentra una persistente presencia del concepto de peregrinación en textos históricos coloniales, en los que se utiliza de manera amplia como tropo de viaje difícil por territorios extraños (2006: 3-10). Voigt identifica la importancia que en los escritos de Acosta tiene la aplicación del término *peregrinación* (2006: 3-4). El empleo religioso, histórico y antropológico que hace Acosta de esta categoría ha sido de amplia influencia en el desarrollo de la escritura colonial. En el plano ficcional, hay varias composiciones en el período que tratan de diversas clases de peregrinaciones.

⁵ Bartolomé Cayrasco de Figueroa (1613) deslinda el concepto religioso de peregrinación respecto de otras formulaciones: «No es Peregrinacion aquel vagante / inquieto y solícito camino / del que por ser curioso es caminante. / Ni el que por melancólico destino / o por necesidad, o vanagloria, / o por intento vano es peregrino; / la Peregrinacion que de memoria, / y de alabanza es digna en cielo y suelo / y la que se encarece en esta historia / es la de aquel que con piadoso zelo / por voluntad, o obligación visita / los lugares que aca señala el cielo» (157-158).

⁶ Claussen especifica que *peregrinatio* en Agustín es la categoría descriptiva central para la vida de un cristiano (1991: 61). Este es ciudadano en la Ciudad de Dios, y es un peregrino en la Tierra (Claussen, 1991: 53). Alrededor del tema de la peregrinación, Pablo había declarado: «ya no sois extranjeros y huéspedes, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas, siendo piedra angular el mismo Cristo Jesús» (Efesios, 2.19).

Alzo mis ojos a los montes, de donde me ha de venir el socorro.
 Mi socorro ha de venirme de Yavé, el Hacedor de los cielos y de la tierra.
 No consentirá que resbalen tus pies, no dormirá tu custodio.
 No dormirá, no dormitará el que guarda a Israel.
 Yavé es tu custodio, Yavé es tu protector a tu derecha.
 Por el día no te molestará el sol, ni por la noche la luna.
 Yavé te guardará de todo mal, guardará tu vida;
 Guardará Yavé tus salidas y tus entradas ahora y por la eternidad.⁷

Este salmo constituye un claro derrotero para los comentarios espirituales del narrador, que sirven de gran marco a los eventos presentados: «ayudado de Nuestro Señor», «del peligro de que le había librado Nuestro Señor» (34), «la misericordia que Nuestro Señor usó con él» (44), «y volviéndose a Nuestro Señor» (52), «y con ella siempre le libraba Nuestro Señor» (52), «con firme esperanza de que Nuestro Señor se acordaría de él» (53), «esperar la misericordia de Dios» (58).

Debemos tener en cuenta que la peregrinación en el ámbito cristiano era entendida desde la Edad Media no solamente como un traslado a lugares sagrados, sino como un trayecto espiritual hacia la divinidad. En tal sentido, podemos considerar que, en general, la peregrinación como totalidad narrativa constituye una acción simbólica. En ella el ideal ascético es parte de la experiencia del peregrino, pero lo ascético en el mundo cristiano corresponde a la imitación de Cristo. Esto conduce a considerar que el viaje de peregrinación implicaba una imitación de la vida de Cristo. Por derivación de este proceso, se imitan también algunas figuras venerables de la historia sacra.

Lorenzo conserva ciertas características internas frente a la presión de factores externos variables. Si bien sus acciones obedecen a motivos exteriores, la regulación de sus respuestas depende de su carácter. La secuencia de aventuras sigue una trayectoria típica del relato hagiográfico, el cual consiste en el tránsito que va de lo exterior a lo interior. Destacamos algunos patrones de comportamiento ascético en el personaje: alejamiento de las mujeres (la virgen María como excepción), ayunos, privaciones, abstinencias, mortificaciones, ausencia de morada, desplazamiento constante, timidez, gusto por la soledad, renuncia a los bienes materiales, sensibilidad caritativa. No es un individuo violento. Frente a lo único que sí está alerta es frente al peligro que para él representan las mujeres. Frente a todo lo demás, es bastante descuidado.

Es importante el factor inconsciente en la trayectoria del personaje. No tiene una vocación religiosa declarada, aunque sí demuestra aptitudes para asumirla. Es evidente que a través de sus aventuras se pretende dar una explicación significativa de una trayectoria que lo encamina hacia la Orden jesuita.

Entre los espacios fundamentales del cristianismo, que son al mismo tiempo vías simbólicas, están el infierno, el purgatorio y el paraíso. Lorenzo ha pasado por una especie de infierno hasta culminar en el purgatorio.⁸ El traslado por mar y tierra está lleno de situaciones peligrosas, padecimientos, tentaciones. El espacio abarca una geografía en la que se

⁷ Sagrada Biblia, 1962.

⁸ Alonso de Andrade (1666), en su comentario final acerca de Lorenzo, explica el término de su peregrinar como un acceso al paraíso de la religión: «el mismo Señor, que por este medio le disponía para llevar con gusto su cruz, y la mortificación de la Religión, le traxo al Paraíso de ella; y de aquellos páramos, y soledades, a la de la Religión» (780).

manifiesta una confrontación entre el mal y el bien. Todas estas vicisitudes tienen la condición de pruebas para el personaje, lo que conduce a la idea de viaje como preparación para la salvación. Se trata de una visión del hombre como ser en tránsito, como *homo viator*, bajo riesgo constante de muerte física y espiritual. Este aparato simbólico contribuye a promover la importancia de estar atentos a las manifestaciones de lo divino en la naturaleza y en la sociedad.

El relato de Acosta plantea el problema de la vinculación entre gracia, libre albedrío y predestinación. Es fundamental observar que en la obra pesa más la noción de predestinación que la de libre albedrío. En este sentido es en el que se observa que Lorenzo muestra un abandono total frente a la voluntad divina: «Señor, si yo nací para ser comido de esta fiera, cúmplase tu voluntad, ¿quién soy yo, que pueda resistir a lo que tú ordenas?» (52). Por tal razón, si elige ingresar en la Orden de los jesuitas, lo hace por un motivo baladí, como es el de su preferencia por el «hábito común de clérigos» (66) que usan los integrantes de la Orden, pues a él le disgusta la capilla que se porta en otras congregaciones. De esta manera, se subraya el dominio de la sabiduría de lo providencial por sobre las nociones individuales. Frente a las grandes acciones que ha realizado y los peligros y obstáculos que ha afrontado y superado, resulta irónica la insignificante e intrascendente argumentación que Lorenzo da para decidirse por su incorporación en la Compañía de Jesús.

Acosta le ha dado continuidad a la relación, completando imaginativamente los vacíos de la lacónica versión de su informante. Un principio de continuidad radica en el hilo motivacional o causal interno que enlaza y explica la secuencia de las acciones, hilo que escapa a la voluntad del personaje, aunque coincide con la condición de su carácter. El narrador amplía la presentación de los hechos con comentarios religiosos y morales, así como con datos relativos a América en lo que corresponde a flora, fauna, clima, costumbres, lenguaje, situación social.

La mayor parte de los acontecimientos ocurre dentro de una percepción narrativa realista, pero la reiteración excesiva de penurias, la invariable y larga serie de desastres y enfermedades que padece Bartolomé, siempre resuelta favorablemente por la intervención de la casualidad o la caridad, proyecta un esquema regido por un punto de vista providencialista.

En la versión de Acosta, las verdades religiosas, los principios morales, son lo importante, no la veracidad histórica. Como especifica Luis Fernando Medeiros, el autor de una vida ejemplar destinada a la Compañía debía mostrar «cómo los hechos se subordinaban a los valores vividos, de tal manera que la moral de sus vidas ejemplares pudiese servir de lección a las generaciones de jesuitas que estaban por venir» (2011: 21). Se trataba de enseñar a través de una conducta edificante. Acosta no busca argumentar, sino proporcionar un modelo que ilustre aspectos generales de la vida humana. Si esta puede aparecer bajo la impresión de una biografía y con trazos aparentemente reales, puede resultar retóricamente más convincente para los fines educativos de la Orden. Además, hay que reconocer el valor local de lo que se cuenta, de acuerdo a los intereses en torno al prestigio de la labor de la Compañía de Jesús en Lima y en América.

El factor historicidad, fuera esta real o ficticia, se ha aplicado en los casos ejemplares de índole religiosa para comprometer tanto a los hechos como a los personajes. Tratándose de escritos edificantes, es usual que sus autores señalen mediante diversas modalidades que lo que cuentan corresponde a sucesos realmente acaecidos.

En este tipo de narraciones opera el componente estético en una doble funcionalidad, es decir, lo que concierne al goce, a la diversión, al entretenimiento del lector, y lo que corresponde a la satisfacción del autor. Bajo el plano artístico ingresa lo relativo al estilo, al interés y la variedad, así como lo que atañe a la presencia de las descripciones y los discursos. En las hagiografías lo retórico cumple tanto una finalidad persuasiva como una artística, pues se busca el efecto ejemplarizante al mismo tiempo que se procura generar la admiración en el auditorio. Un propósito con respecto al público consiste en que los sucesos sean capaces de ser vividos y registrados en la memoria. Los tópicos hagiográficos ayudan al receptor en la comprensión, facilitan el recuerdo, su memorización se hace fluida.

Acosta se presenta solo como compilador, no es testigo de los hechos ni tiene por objetivo analizarlos. La posición de compilador, le permite estar más atento al perfil artístico de su trabajo y a los efectos que busca en el auditorio. Al mismo tiempo, se debe considerar que hablar en nombre de otro sirve también para dar autenticidad aparente a lo narrado.

En la dedicatoria al padre Acquaviva, Acosta se declara en favor de la veracidad de la información recibida de parte de Lorenzo: «de la certidumbre de lo que aquí refiero, no dudo, ni dudará nadie que conociere la verdad y simplicidad de este hermano» (30). El nombre del autor autoriza, en cierta medida, la apreciación de su escrito como documento histórico. Su nombre remite a sus tareas como sacerdote, predicador, funcionario, historiador e investigador de las culturas americanas, y actúa, por lo tanto, como elemento patrocinador de su discurso.⁹ Lo mismo sucede con la carta dedicatoria a Acquaviva, elemento paratextual que le asigna valor de hecho histórico a los sucesos referidos, aunque su estructura interna pertenezca a otra configuración discursiva. La carta dedicatoria, como marco genérico de discurso, puede incluir otros vínculos de índole genérica, como los que corresponden a la hagiografía, las peregrinaciones, la novela bizantina, etc. Todas estas son formas genéricas que actúan como contextos múltiples y relativamente autónomos, no siempre absolutamente subordinados al discurso principal. Las partes de un dis-

⁹ En la traducción española de 1848 del *Discurso sobre la historia natural de las serpientes*, del conde Bernard de Lacépède, continuación de la *Historia natural* del conde de Buffon, se utiliza el criterio de autoridad que aporta Acosta, en tanto historiador, como argumento para que se acepte como tolerable históricamente la referencia de Bartolomé Lorenzo en torno al tamaño de las culebras en la isla Española: «El que estas y otras culebras lleguen á tal corpulencia, ya di la causal poco ha, que es lo vasto de los bosques desiertos. En los de la Isla Española topó el V. Herman [Hermano] Bartolomé Lorenzo tales culebrones, que á no ser el P. José de Acosta de la compañía de Jesús, el primero que escribió la prodigiosa historia de su vida, no hubiera quien creyera la monstruosidad á que llegan» (363). Este comentario no aparece en la edición francesa (*Oeuvres du Comte de Lacépède. Tome IV. Serpents. II. 1832*), se trata de un agregado del traductor o del editor, cuya intervención permite observar el mecanismo que suele utilizarse para otorgar valor de verdad histórica a la declaración atribuida a Bartolomé Lorenzo. Cabe señalar otro cambio en la traducción española, el cual tiene que ver con el nombre de la boa mencionada por Lacépède a la que se refiere la mención de B. Lorenzo en la cita. Se trata de *boa devin* (boa divina), vertida en español como «boa adivina». Peculiar cambio motivado por prejuicios religiosos, nada raro en traducciones españolas de la época. Juan Antonio de Oviedo en su «Elogio del Hermano Bartolomé Lorenzo» (*Elogios de algunos hermanos coadjutores de la compañía de Jesús. Segunda parte, 1755*) comenta que «Las peregrinaciones, y variedad de sucesos de la vida del Hermano Bartolomé Lorenzo pudieran-se tener por una ingeniosa, y piadosa novela fingida para divertir inocentemente a los Lectores, sino la hubiera escrito, como verdadera historia el Padre Joseph de Acosta Provincial de la Provincia del Perú» (324). Como puede notarse, Oviedo también acude al principio de autoridad del emisor para autenticar lo que ha escrito Acosta. Cabe destacar que Oviedo registra aquí la índole genérica novelesca de la *Peregrinación* como una posible impresión que generaría en el lector. Es este uno de los primeros comentarios, aunque indirecto, relativo al perfil ficticio de la *Peregrinación*.

curso pueden tener un valor subordinado al objetivo central del discurso, pero también pueden tener un valor de relativa autonomía dentro de una estrategia que apunta en cada etapa del proceso discursivo a diferentes objetivos de persuasión.

Así como Hippolyte Delehaye (1907: 215) recomienda separar al santo de su leyenda, debemos separar al Bartolomé Lorenzo real de su novelización. Igualmente, es necesario evitar la confusión entre autenticidad del documento y veracidad del mismo (Delehaye, 1907: 217). Por eso, lo importante es analizar el relato, no sus contextos de credibilidad. Estos constituyen un factor que no debe convertirse en un distractor, sino que requiere ser examinado y evaluado para determinar sus grados de pertinencia.

Acosta actúa como intermediario del testimonio directo recibido de Lorenzo acerca de sus experiencias como viajero, para trasladarlo a la forma narrativa escrita. El informe oral que ha obtenido es escueto, según declara. Se trata de una base desde la que el autor parte para construir su versión escrita. Acosta agrega algunas observaciones, pero su labor principal consiste en la composición de los hechos y en establecer su vinculación simbólica con la tradición cristiana y, en particular, con la historia de la Compañía de Jesús. La procedencia de la información no necesariamente determina el sentido de la construcción textual. Lo que sí es determinante en cuanto a significación es la forma en que el material se halla organizado por Acosta.¹⁰

El otro elemento que sirve de base al escritor es la persona real de Lorenzo, cuya presencia le proporciona rasgos básicos de su personalidad, los que serán aplicados y desarrollados por el autor.

La distinción entre hagiografía e historia resulta particularmente productiva para comprender la funcionalidad de la escritura ficcional al servicio de fines edificantes. Para la hagiografía son de utilidad los materiales históricos tanto como los ficticios que proceden de las tradiciones literarias cultas y populares. Las distancias entre lo histórico y lo ficticio dependen de cada caso específico. La hagiografía es un género narrativo, en consecuencia implica reglas, convenciones, tradiciones, temas, tópicos, intenciones. Precisamente, la condición genérica de la hagiografía ayuda a identificar los formantes no históricos en este tipo de narraciones.

En la tradición hagiográfica y en las narraciones de tema religioso es frecuente que la ausencia o la pobreza de información documental o testimonial sea suplida con invenciones. Unas veces, los autores se basan en la secuencia narrativa de historias semejantes para expandir la que están escribiendo. Otro método consiste en amplificar los padecimientos del personaje. El martirio ambulatorio de Lorenzo, prolongado y complementado con milagrosas salvaciones, es parte de la técnica de las hagiografías. La mezcla de lo histórico

¹⁰ Enrique Rodrigo, en medio de sus esfuerzos para salir del falso problema de las clasificaciones de ficcional o autobiográfico o biográfico del texto, no puede evitar llegar a la conclusión de que se trata de una elaborada ficcionalización: «se construye una imagen de pura santidad del protagonista, mezclada con una serie de comparaciones implícitas a la vida de Jesucristo y otras figuras modélicas. Es precisamente esta visión que tiene el escritor de la intervención de la providencia divina en la vida del personaje la que le mueve a escribir su biografía, y la que hace que la narración se sitúe en tercera persona, ya que la primera no sería muy apta para resaltar la santidad y la modestia de una persona. La imagen del mundo que se introduce aquí es de un caos total, del cual solo se puede escapar a través de la entrega a Dios» (2000: 232). Georg Eickhoff (1996) argumenta que el objetivo ejemplar se alcanza de mejor manera mediante el arte que ilumina la vida de Lorenzo. La explicación retórica y teológica que propone para justificar las manipulaciones narrativas de Acosta y del mismo Bartolomé Lorenzo, no hace sino aportar más argumentos en favor de la orientación ejemplar, alegórica y ficcional del relato.

y lo fantasioso es un rasgo formal de géneros narrativos de antigua procedencia, que adquieren en el campo religioso su propia línea de desarrollo en el género hagiográfico.

Delehaye ha establecido categorías para la clasificación de las hagiografías, entre las cuales aquella que fusiona lo real con lo ficticio corresponde a la cuarta categoría en su sistema, es decir, la de los romances o relatos históricos. En esta variedad, el factor histórico, sumamente reducido, va acompañado por reminiscencias literarias, tradiciones populares y situaciones ficticias (Delehaye, 1907: 114). Todo lo cual conduce a pensar que el modelo de la novela bizantina no es el género más próximo a la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, sino el de la hagiografía.

Lorenzo Rubio juzga que el texto de Acosta posee «el rigor narrativo del historiador, y de un historiador fiel a la información que ha recibido directamente», motivo por el cual «no da lugar a la invención, ni al adorno, ni a la hipérbole dramática» (1980: 111). No obstante, más adelante no puede dejar de reconocer que «reflexiones, consideraciones, sentimientos, ciencia, religiosidad y estilo del escritor Acosta van aderezando el relato y este llega al lector con el calor de las manos que lo han amasado y conformado literariamente» (1980: 111).

José Anadón se basa en un solo aspecto verificable para hablar de la historicidad del relato de Acosta y es la existencia histórica de Bartolomé Lorenzo (1988a: 27 y ss.). Por otra parte, el hecho de que el relato de Acosta sea asumido y utilizado como histórico por algunos cronistas de la Orden jesuita, argumento postulado por Anadón, no autoriza a reconocer su veracidad. Igualmente, la tradición aceptada por un grupo no es suficiente para determinar el valor histórico de un texto. El proceso circular puesto en juego por este tipo de argumentación es bastante claro: el objeto literario alimenta a la historia y esta sirve de sustento para asumir ese mismo objeto literario como un documento histórico.

Alonso de Andrade (1666), al establecer conexiones con Abraham —según la versión de Filón— y con comentarios de san Jerónimo, orienta la lectura hacia el concepto de peregrinación como prueba y como despojo frente a lo mundano:

Las peregrinaciones de Abraham (dixo Filón) que avían sido preparaciones, y como noviciado de su perfección, y santidad, para las grandes mercedes que Dios le quería hazer y los favores tan singulares como le hizo después [...] como dize San Jerónimo a quien Dios quiere enseñar la ciencia celestial y superior a la humana le descarna primero de todo afecto terreno para hazerle capaz de recibirla (1666: 781).

Andrade divide lo expuesto por Acosta en cinco secciones con sus respectivos títulos o epígrafes y agrega una sexta en la que habla de la vida de Lorenzo en la Compañía. Sus epígrafes constituyen paratextos que pretenden otorgar *historicidad* al relato. Sigue de cerca la versión de Acosta, con omisiones y variantes menores, acompañadas de lecturas erróneas de pocos términos. Agrega frases como *hermano*, *nuestro hermano*, señalando, de esta manera, el punto de vista histórico de su narración desde el ángulo de la presencia de Lorenzo en la Orden.

El padre Juan Antonio de Oviedo (1755) sigue a Andrade al contar los trabajos de Lorenzo y referir sucesos en torno a su vida como Hermano Coadjutor. A la manera que acabamos de citar de Andrade, Oviedo define la aventura de Lorenzo como «riguroso noviciado en los caminos de mar, y tierra» (1755: 341).

Con referencia a las propuestas de Acosta, Oviedo busca hacer una versión más verosímil y concentrada en la acción. Con tal motivo elimina algunos comentarios morales y religiosos, así como referencias a la naturaleza, de parte del narrador; reduce a lo esencial las apelaciones al providencialismo; suprime toda la parte sobre cimarrones; desaparece casi toda la sección IV (particularmente, evitando lo del encuentro con el tigre y la pelea de estos con los caimanes; tampoco figura la enfermedad producida por los insectos conocidos como niguas, lo que le permite eludir el tema de la intervención providencial; excluye sucesos violentos y, sobre todo, la impresionante parte de la herida con el dardo de hierro en el costado y la manera de curarse, de evidente alusión a Cristo y no muy cuidada en cuanto al gusto). Oviedo es un escritor del siglo XVIII, cuyos criterios racionalistas, morales y estéticos lo inclinan a la verosimilitud, la moderación, el buen gusto. Sus cambios llaman la atención acerca de sus criterios en torno a lo que considera excusable por no ser pertinente o verosímil, al mismo tiempo que permite examinar, tomando en cuenta su perspectiva, lo que Acosta pudo haber puesto de su parte y de acuerdo con criterios de otra época, más acordes con la sensibilidad barroca.

Es muy interesante observar que en *Varones ilustres* de Andrade consta Lorenzo entre los hermanos jesuitas importantes de la Orden y, en cambio, no se incluye al padre Acosta, salvo como presentador del caso (Anadón, 1988a: 41).¹¹ Hacer desaparecer a Acosta fue parte de la política seguida por la Orden cuando se decidió actuar en su contra, y es un evidente acto de ficción. Esto corresponde a la ficción y es parte de las actividades que son normales en los trabajos de los historiadores del período. La documentación histórica que procede de esta manera requiere manejarse con cuidado.

Los informes que aparecen en *Varones ilustres*, describiendo la vida de Lorenzo entre los jesuitas, poseen un marcado perfil edificante, hecho reconocido como parte de una estrategia hagiográfica por el mismo Anadón (1988a: 42-43). Andrade agrega una sección VI a la relación de Acosta, que es una exposición de tinte biográfico que abarca hasta la muerte de Lorenzo. Al numerarlo como parte VI establece una continuidad con lo narrado previamente, sin hacer distinciones; de esta forma todo parece un solo conjunto biográfico. Siguiendo esta orientación, Anadón llega al extremo de proponer que los añadidos e invenciones de los cronistas jesuitas de los siglos XVII y XVIII, en torno a la vida de Lorenzo, se incorporen como parte de la obra de Acosta acerca de este personaje (1988a: 44). El afán de convertir a la novela en documento histórico hace caer en estas proposiciones. Aunque, en realidad, se está reconociendo la compatibilidad de lo ficticio en lo propuesto por Acosta con las elaboraciones ficticias de Lorenzo y de los cronistas de la Orden.

Otra confusión en la que incurre el crítico tiene que ver con las apreciaciones sobre la persona histórica de Bartolomé en la carta que Acosta dirige al padre general Acquaviva (1988a: 34). Anadón aplica estos comentarios al personaje de Lorenzo en el relato y les da

¹¹ José Rodríguez Carracido, en 1899, había notado la ausencia de Acosta entre los jesuitas ilustres en los libros del padre Nieremberg y en los de Andrade: «en la obra de ambos observé, con grandísima sorpresa, que entre los centenares de jesuitas biografiados por sus compañeros de religión no tenía puesto el que era objeto de mis investigaciones a pesar de la diligencia de los biógrafos, quienes en la prolijidad de su labor salvaron del olvido a no pocos de sus predecesores en el Instituto del P. Ignacio, en nada notables, exceptuando sus condiciones de piedad y lo acendrado de su devoción. [...] Viendo en el tomo V de la obra (primero de la continuación escrita por el P. Andrade) seguir a la biografía del hermano Bartolomé Lorenzo el relato de su peregrinación, anterior al ingreso en la Compañía, escrito por el P. Acosta, y que de este no se da noticia alguna, ¿cómo no recelar que la omisión fue obra de un propósito deliberado?» (14).

naturaleza probatoria en torno a la condición histórica de la *Peregrinación*. Es obvio que la consistencia histórica de Lorenzo no es incompatible con su ficcionalización novelesca. Si Acosta hace referencia a los datos vinculados a la naturaleza americana que le proporcionó, aparentemente, en sus entrevistas el Lorenzo histórico, no implica esto que la novela constituya un documento histórico. Es probable que algunos informes acerca de la geografía y la naturaleza declarados por Lorenzo ante Acosta sean observaciones genuinas. Sin embargo, la veracidad posible del testimonio personal real no convalida el texto como documento histórico.

La situación como individuo de la Orden, desde la cual Lorenzo comunica sus experiencias a Acosta, se basa en una etapa de su vida con una influencia religiosa mayor a la que pudo tener antes de ingresar en la Compañía. Este es un hecho que pudo haber influido ideológicamente en su breve informe oral a Acosta. Recordemos que este declara haber recibido en la Compañía noticias relativas a la vida de aventuras de Lorenzo: «Y oyendo decir a otros, que aquel hermano antes de ser de la compañía, se había visto en grandes y varios peligros, de que Nuestro Señor le había librado, procuré entender más en particular sus cosas» (29). Es un caso de doble fuente de información oral, en el que las voces de la comunidad jesuita son las primeras que reportan, adelantan, llaman la atención. La segunda fuente, el propio Lorenzo interrogado por Acosta en varias ocasiones. Cuanto mayor tiempo pasa dentro de la Compañía, aún más se van adaptando sus informes a su estado religioso, como se puede constatar en los reportes de algunos cronistas que incorporan episodios expuestos por Lorenzo, con matices religiosos mucho más intensos que los que aparecen en Acosta. Andrade, entre otros aspectos, registra que Bartolomé, refiriéndose a su vida de aventuras, contaba que:

Algunas veces le acompañaban las bestias de aquellos páramos sin hacerle mal, antes guiándole, porque siguiendo sus pisadas, evitaba pantanos y brazos de ríos peligrosísimos, y decía por su humildad, que una bestia acompañaba a otra bestia, y se juntaban con él como con su semejante, sacando de todo motivos para humillarse, y para dar gracias a Dios (1666: 782).

Tales apreciaciones constituyen una lectura piadosa de sus propios padecimientos, producto de su educación espiritual en la compañía. Es lo que Georg Eickhoff denomina *intervención institucional* de la comunidad religiosa a través de una atmósfera que podría haber influido en la subjetividad de Lorenzo (1996: 52) y, en consecuencia, en su imaginación.

La contextualización del relato, los datos históricos, las crónicas e historias que se apoyan en el texto, asumiéndolo como un documento, son circunstancias que crean confusión acerca del carácter de lo narrado. Lo concreto es que la obra como tal posee una arquitectura artística y un sentido alegórico, los cuales contradicen su supuesto valor documental.

La intención de orientar las versiones de sucesos edificantes de miembros de la Compañía de Jesús hacia un plano histórico tiene que ver con la decisión programática, de carácter contrarreformista, respecto de que los hechos narrados de vidas ejemplares de jesuitas no fuesen ficticios, sino basados en documentos y testimonios (Medeiros, 2011: 21). Es lo que Axelle Guillausseau denomina, en lo relativo a la narrativa hagiográfica jesuita, «retórica de la prueba», lo que se refiere a la indicación explícita de procesos de racional-

zación en cuanto al empleo de fuentes, crítica de documentos, uso de testigos fidedignos, testimonios comprobados, etc. (2007: 11-12). Un caso típico de la aplicación de este método lo tenemos en la *Historia del reino y provincias del Perú* (ca. 1630), del jesuita Giovanni Anello Oliva, cuando, luego de contar cómo un fragmento de una reliquia de la «Sancta Cruz», puesta en el lugar del timón perdido de una nave, la guió sin contratiempos durante más de mil leguas, apunta que «este suceso maravilloso y milagroso se tomó por testimonio auténtico de escribanos: y tuvo tantos testigos de vista cuantos fueron los marineros y pasajeros de la propia nao» (1998: 248).¹²

Mediante la localización en un escenario real, la incorporación de acontecimientos postulados o asumidos como reales y la selección de los informes más apropiados se otorgaba un aparente perfil histórico a los relatos. Podía tratarse de una historicidad real o de una historicidad ficticia, lo cual es fundamental para comprender el problema y no caer en confusiones. Medeiros anota que se consideraba que el modelo ejemplar podía resultar más eficaz si se exponía como verdadero (2011: 21). Si en las narraciones ejemplares los hechos deben subordinarse a los valores vividos (Medeiros, 2011: 21), se comprende que no se trata solo de contar acontecimientos, sino de que estos deben poseer un perfil moralizante.

En la Compañía de Jesús, la lectura de biografías ejemplares se realizaba en el período cotidiano del refectorio, después de la lectura de un martirologio (Medeiros, 2011: 10). Consideramos que esta secuencia puede interpretarse indicando que el martirologio proporcionaba a los asistentes, durante el momento de la alimentación corporal y espiritual, el contexto extremo de la visión de la experiencia de lo sagrado, a continuación del cual se daba paso a la exposición de una vida ejemplar en un plano más realista e históricamente próximo al auditorio. Con tales procedimientos se buscaba impulsar la vocación misional de los receptores.¹³ Esto explica, desde otra perspectiva, la exigencia de realismo e historicidad, así como la importancia asignada a la presencia de lo fáctico. El general de la Orden, Everardo Mercuriano, en carta del 8 de enero de 1578 a los provinciales de la Compañía, planteaba que, adicionalmente a los principios ejemplares de humildad, obediencia y oración contenidos en las narraciones acerca de jesuitas, los hechos específicos eran fundamentales para el objetivo de la edificación y para la elaboración documental del *monumento* que sería la historia de la Orden.¹⁴ Los fragmentos —los casos— sirven para

¹² Oliva, en su proyectado *Elogios y catálogo de algunos Varones Insignes en Sanctidad de la Provincia del Perú de la Compañía de Jesús*, propone el listado de los hechos de Bartolomé Lorenzo: «Hermano Bartholomé Lorenzo, su patria y largas peligraciones [...]. Se pierde en la Isla Española y vive como salvaje [...]. Encuéntrase con una serpe monstruosa [...]. Llega a Lima y entra en la Compañía [...]. Quince años continuos assiste en el campo en una hacienda con grande observancia religiosa [...]. Tráctase con pobreza rigurosa y sin regalo» (1998: 305). Como se puede apreciar, Oliva sigue una línea de continuidad entre lo relatado por Acosta y los episodios de la vida en la Orden.

¹³ La difusión del relato de la expedición del jesuita portugués Ignacio Azevedo a Brasil, en julio de 1570, que se convirtió en uno de los mayores martirios colectivos de jesuitas, tuvo efectos extraordinarios en su época al «estimular una multiplicación de las peticiones de jesuitas europeos sin precedentes que quisieron ser enviados con ardor a las misiones americanas o asiáticas para ser martirizados a imitación de Azevedo y sus compañeros» (Betrán, 2014: 726).

¹⁴ «Neque ad rem facit dicere in communi aliquos vel humiles, vel obedientes, vel orationi deditis extitisse, sed in unoquoque virtutum genere velim narrari certa aliqua particularia quae adi is facta sunt, ut monumentum aliquod effici possit non solum jucundum, sed etiam utile ac memoria dignum» (Medeiros, 2011: 2). Cabe recordar que Monumenta Historica Societatis Iesu es la denominación de la colección documental iniciada en el siglo XIX por la Compañía de Jesús (Vergara y Sánchez, 2011: 375).

construir este edificio sólido. Monumento es lo que permanece, lo que dura. Para Mercuriano, la historia como monumento depende de la verdad de los hechos.

Sucumbir a las seducciones de la retórica de la prueba, ha hecho caer en la trampa historicista a muchos críticos dedicados a estudiar la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*. La tensión que genera la persistencia del referente biográfico en torno al personaje, explica en gran parte las contradicciones de la crítica cuando, al tratar de demostrar la historicidad del relato, solo consigue apuntalar su índole ficcional. Esto es muy productivo, pues, finalmente, lo que trae como consecuencia es una demostración de su ficcionalidad desde diferentes puntos de vista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACOSTA, José de (1954). *Obras. Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: BAE.
- ACOSTA, José de (1982). *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, pról. y ed. de José Juan Arrom. Lima: Copé.
- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011). «El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género», *Revista de Literatura*, LXXIII, 145, pp. 15-34.
- ANADÓN, José (1988a). *Historiografía literaria de América colonial*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- ANADÓN, José (1988b). «El padre Acosta y la personalidad histórica del hermano Lorenzo», *Cuadernos Americanos*, 12, pp. 12-38.
- ANDRADE, Alonso de (1666). *Varones ilustres en santidad, letras y zelo de las almas de la Compañía de Jesús*, tomo V. Madrid: Ioseph Fernandez de Buendia.
- ARROM, José Juan (1978). «Precursores Coloniales de la Narrativa Hispanoamericana: José de Acosta o la Ficción como Biografía», *Revista Iberoamericana*, 44, 104-105, pp. 369-383.
- BETRÁN, José Luis (2014). «¿La ilustre Compañía? Memoria y hagiografía a través de las vidas jesuitas de los padres Juan Eusebio Nieremberg y Alonso de Andrade (1643-1667)», *Hispania*, LXXIV, 248, pp. 715-748.
- CAYRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé (1613). *Templo militante Flos sanctorum, y triumphos de sus virtudes* (primera y segunda parte). Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- CLAUSSEN, M. A. (1991). «*Peregrinatio* and *Peregrini* in Augustines City of God», *Traditio*, 46, pp. 33-75.
- DELEHAYE, Hippolyte (1907). *The legends of the saints: an introduction to hagiography*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1961.
- EICKHOFF, Georg (1996). *La historia como arte de la memoria. Acosta vuelve de América*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (1987). «Narrativa de la “estabilización colonial”: *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de José de Acosta. *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora», *Ideologies & Literature*, II, 1, pp. 7-52.
- GREEN, Bryan (2016). «Colonial theodicy and the jesuit ascetic ideal in José de Acosta's works on Spanish America», en Robert Aleksander Maryks (ed.), *Exploring jesuit distinctiveness. Interdisciplinary perspectives on ways of proceeding within the Society of Jesus*. Leiden: Brill, pp. 114-136.
- GUILLAUSSEAU, Axelle (1944). *Historia general de la compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, ed. de F. Mateos, vol. 1. Madrid: CSIC.
- GUILLAUSSEAU, Axelle (2007). «Los relatos de milagros de Ignacio de Loyola: un ejemplo de la renovación de las prácticas hagiográficas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII», *Criticón*, 99, pp. 5-56.
- LACÉPÈDE, Bernard de (1832). *Oeuvres du Comte de Lacépède*, tome IV, serpents II, Paris: Chez F. D. Pillot.

- LACÉPÈDE, Bernard de (1848). *Historia natural de los cuadrúpedos ovíparos y de las culebras*, tomo II. Madrid: Mellado.
- LÓPEZ ARANDIA, María Amparo (2009). «La forja de la leyenda blanca. La imagen de la Compañía de Jesús a través de sus crónicas», *Historia Social*, 63, pp. 125-146.
- MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (2010). «El humanismo bizantino en el Perú virreinal. Continuidades y rupturas discursivas en la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de José de Acosta», *Romance Quarterly*, 57, pp. 1-15.
- MEDEIROS RODRIGUES, Luiz Fernando (2011). «Ad omnium solatium et aedificationem. Os Menológicos na Companhia de Jesus: gênese, desenvolvimento e reforma», *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História-ANPUH*. São Paulo, julho 2011, pp. 1-23.
- MUSTAPHA, Monique (2004). «La *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* de José de Acosta y su recepción en el siglo XVII», en Karl Kohut y Sonia Rose (eds.), *La Formación de la cultura virreinal II. El Siglo XVII*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 99-119.
- NEYRA, Raúl (1997). «Peregrinación de Bartolomé Lorenzo de José de Acosta (1586): obra clave del género de los viajes del descubrimiento y conquista», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 35, pp. 119-127.
- OLIVA, Giovanni Anello, S. J. (1998). *Historia del reino y provincias del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- OVIDO, Juan Antonio de (1755). *Elogios de algunos hermanos coadjutores de la compañía de Jesús. Segunda parte*. México: Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal.
- RODRIGO, Enrique (2000). «Autobiografía y verdad: La caracterización narrativa de Alonso Ramírez y Bartolomé Lorenzo», en *Actas XIII del Congreso AIH*, tomo IV. Madrid: Castalia, pp. 225-233.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo (trad.) (1962). *Sagrada Biblia*. Madrid: BAC.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo (1980). «Sobre la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (Relato de aventuras por las Indias Occidentales)», *Castilla: Estudios de Literatura*, 1, pp. 87-118.
- VERGARA CIORDIA, Javier y SÁNCHEZ BAREA, Fermín (2011). «Marco documental para el estudio de los colegios y bibliotecas jesuíticas en la España Moderna», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 20, pp. 373-391.
- VOIGT, Lisa (2006). «Peregrine peregrinations: rewriting travel and discovery on mestizo chronicles of New Spain», *Revista de Estudios Hispánicos*, 40, pp. 3-24.

UN VUELO IMPOSIBLE PARA EL ALMA.
EL MUNDO IMAGINARIO DEL POEMA *EL SUEÑO*,
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Andrés LANDÁZURI SUÁREZ
Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

1. LOS MUNDOS POSIBLES DE LA LITERATURA

Es célebre la sentencia de Aristóteles según la cual la naturaleza de la poesía es la *mimesis* (μίμησις) o imitación, siendo, por lo demás, «connatural a los hombres el reproducir imitativamente» (*Poética*: 1448b).¹ Según el pensamiento plasmado por el Estagirita — que tanta influencia ha tenido en la comprensión del asunto en Occidente—, las reproducciones poéticas humanas difieren tan solo por los medios diversos que utilizan, la diversidad de objetos que observan o su intención de imitar objetos «no de igual manera sino de diversa de la que son» (1447a), pero siempre coincidiendo en la premisa fundamental de que a la actividad poética le corresponde la representación mimética de la realidad vital del ser humano, esto es, la *imitación* del mundo en el cual el hombre, visto como ser de carne y hueso, habita y desarrolla su existencia concreta.²

¹ Seguimos aquí la edición de Juan David García Bacca, que forma parte de las *Obras completas* de Aristóteles publicadas como parte de la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1946.

² Si bien aquí lo sintetizamos a términos muy simples, cabe decir que ya desde la Antigüedad el concepto de *mimesis* fue objeto de polémicas discusiones y que no fue Aristóteles el primero ni el único en tratar el tema. Para un resumen del origen y la formación de la teoría mimética en la tradición griega clásica puede verse el notable trabajo de Wladyslaw Tatarkiewicz (2002, capítulos IX y X).

Este principio imitativo del arte, con todo, no es en Aristóteles una marca de inmovilidad que ate la representación poética al hecho concreto que pretende referir. Como puede constatar en su famosa comparación entre poesía e historia, para Aristóteles está claro que «no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad» (1451a). Estos últimos conceptos, de *verosimilitud* y de *necesidad*, se establecen entonces como condiciones ineludibles de «lo posible», en tanto producto del quehacer poético, al punto de que «en relación a la poesía, es de preferir imposible creíble a posible increíble» (1461b). Si bien el arte humano puede superar a la naturaleza, en el sentido de que puede reunir en una sola figuración la belleza que en ella se encuentra dispersa, tal capacidad debe remitirse a la condición poética de que lo representado sea *verosímil* —esto es, coherente en la posibilidad que él mismo plantea a nivel interior de la obra artística— y a la vez *necesario* —esto es, que las implicaciones de los elementos desplegados en el universo de su representación sean correspondientes a sus propios requerimientos exteriores—. ³

Sin pretender adentrarnos en la discusión sobre la pertinencia de la postura mimética en relación al arte tal como se muestra en nuestros días, nos parece admisible afirmar que la teoría de la ficción moderna ha retomado las ideas de la tradición aristotélica para matizarlas y aplicarlas a la comprensión de las formas de representación que hoy por hoy aparecen como abanico de posibilidades del arte y la literatura. Así, parecería de común acuerdo la idea de que «el artista crea mundos posibles mediante la transformación metafórica de lo ordinario y lo *dado* convencionalmente» (Bruner, 1996: 59),⁴ y que lo hace estructurando universos de representación cuyas hipótesis imaginativas implícitas pueden ser aceptadas como correctas por los receptores/usuarios de esos universos, a partir de la particular selectividad de sus sentidos, su mente y su lenguaje, es decir, del peculiar contexto de realidad desde el cual *acceden* a lo representado. A diferencia de lo que ocurre para universos discursivos circunscritos de manera estrecha a lo real supuestamente verificable —como pueden serlo las ciencias *duras*, por ejemplo—, el arte y las humanidades refieren sus hipótesis al reconocimiento que de ellas pueda hacerse en tanto experiencia imaginable, para lo cual las nociones de coherencia y correspondencia —la *verosimilitud* y la *necesidad* aristotélicas— siguen siendo fundamentales.

Lo que estaría en juego detrás de los mundos posibles de la literatura sería la pregunta por la *verdad* que, en tanto universos de representación, estos pueden contener. Dentro de un abanico de posturas que van de la completa negación de la verdad, como categoría dentro de lo ficcional, hasta una muy amplia concesión de realidad para lo imaginario, predomina la idea de que:

Es posible pensar en mundos posibles ficcionales como entidades simbólicas vehiculizadas por textos u otras formas de representación, que poseen rasgos y características inherentes y que pueden ser reconstruidos (con mayor o menor nivel de detalle) por aquellos individuos destinados a recibir estos textos en primera instancia (Vilar, 2012).

³ Sobre el concepto de *necesidad* en Aristóteles, como producto de un acontecimiento exterior a la cosa, puede verse *La gran moral*, libro primero, capítulo XIV: «Definición de las ideas de necesidad y de lo necesario», en *Obras filosóficas de Aristóteles*, ed. de Patricio de Azcárate, tomo 2, Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873, p. 29.

⁴ Las ideas que siguen en este párrafo provienen de esta misma fuente (pp. 60-62).

Dicho de otro modo, es posible entender la literatura a partir de la noción de que esta crea, de una u otra manera, un mundo imaginario que hace referencia a algún contexto espacio-temporal determinado por la propia obra, y que esa realidad supuesta que crea la literatura se compone de elementos que se nutren, en mayor o menor medida, de sus similares del mundo de la experiencia humana concreta. Si bien la idea es por demás sencilla, su consideración nos permite comprender que la actividad literaria —y *poética*, en un sentido más amplio—⁵ es, necesariamente, creadora de mundos y a la vez portadora de una cosmovisión sobre esos mismos mundos que construye.

Siguiendo estas ideas, y tomando en cuenta la inevitable ligazón de la obra poética con un entorno de realidad, se hace evidente que el mundo ficcional de la literatura le debe su posibilidad no solamente al universo que le da vida originalmente, sino también al universo en el cual se actualiza a través de la lectura y, por lo tanto, aparece en la encrucijada de signo, usuario y contexto, en donde la realidad posible se construye a partir tanto de las características propias del mundo ficcional como de su inserción en un contexto hermenéutico, a través de la participación de una conciencia que lo hace actual. En ese sentido, el texto siempre está *abierto* al mundo, en tanto no puede prescindir de él, y la ficcionalidad de lo literario se constituye como una suerte de abanico de posibilidades que no solamente imaginan realidades, sino que dan cuenta de cosmovisiones y miradas desde las cuales es posible pensar la existencia humana en su sentido más dilatado. De ahí que «a los mundos posibles pueda entenderseles como colecciones abstractas de estados de cosas», y que cada uno de esos mundos posea para sí una serie limitada de aseveraciones que le corresponden (Pavel, 1995: 67).⁶

Con base en estos planteamientos, una de las direcciones que se puede tomar para acceder a la comprensión de un mundo ficcional es la de analizar las propiedades específicas del universo representado como unidad en sí misma.⁷ De esa manera, es en teoría posible dar cuenta tanto de la cosmovisión general, de la cual el mundo en cuestión proviene, como de las claves de lectura que nos corresponden como lectores contemporáneos que accedemos a él para actualizar su sentido. La pretensión del presente ensayo es precisamente realizar una descripción analítica de los elementos del mundo posible establecido en el poema *El sueño*, de la poetisa novohispana sor Juana Inés de la Cruz, bajo los presupuestos generales de correspondencia y coherencia —según los hemos señalado más arri-

⁵ La noción clásica de *poiesis* (*ποίησις*), al menos en su vertiente platónica, está expresada por boca de Diotima en *El banquete* (205c): «Tú sabes que la idea de *creación* (*poiesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artifices de estas son todos creadores (*poietai*)». Platón, 1997: 252. La traducción es de M. Martínez Hernández.

⁶ Anotamos aquí el ejemplo que da Pavel para ilustrar su posición: «*Julio César muere a consecuencia de las heridas que le hacen los conspiradores* es un estado de cosas actual, que se opone a *Julio César sobrevive al complot contra su vida*. Esto último puede calificarse como un estado de cosas posible según las constricciones de la biología humana, en tanto que *Julio César vive dos mil años*, no. Un estado de cosas en el que *Julio César logra la cuadratura del círculo* resulta imposible en un sentido más fuerte, ya que no est presupone un cambio en las leyes de la naturaleza, sino también una modificación de las leyes de la lógica».

⁷ Aquí seguimos las ideas de Mariano Vilar, en el artículo citado. Las otras direcciones posibles serían, a saber, «una instancia pragmático-cognitiva que apunte a determinar el proceso por el cual esos mundos se instituyen en nuestra imaginación; [y] establecer qué tipo de contactos y relaciones de integración o diseminación se producen entre todos esos mundos posibles generados en el interior de un imaginario cultural». Estas otras perspectivas plantean un rigor mayor y más complejo del que podemos pretender lograr en estas notas sobre el poema que vamos a comentar.

ba—, con el fin de abrir un espacio de comprensión sobre el universo imaginario del Barroco hispanoamericano, tal como se desarrolló en la poesía culta de la segunda mitad del siglo XVII, así como de sus lecturas posibles desde una hermenéutica contemporánea.

2. EL SUEÑO POÉTICO DE SOR JUANA

El sueño es una extensa silva, de 975 versos, en los que se construye poéticamente el *vuelo* o *ascenso* del alma, durante el sueño, a las esferas del conocimiento, viaje que se ve frustrado por las limitaciones del entendimiento humano cuando enfrentado a la vastedad de la creación entera. Se trata acaso del poema filosófico más importante de la poesía barroca hispana, sin duda una de las creaciones más interesantes de la religiosa mexicana y puntal de relevancia en la tradición poética de nuestra lengua.⁸

Se desconoce la fecha de su composición, aunque su primera edición corresponde al segundo tomo de las obras de sor Juana, que fuera publicado en 1692. Según Octavio Paz (1982: 469; citado por Luz, 2012: 48), «debe haber sido escrito alrededor de 1685, cuando [sor Juana] se acercaba a la cuarentena: es un poema de madurez, una verdadera confesión, en la que relata su aventura intelectual y la examina». Con respecto a esto último, interesante es el dato común en la bibliografía sobre la poetisa que recoge su propio testimonio en el que asegura, al hablar sobre *El sueño*, se trata de la única composición escrita de manera libre, esto es, no por respuesta a una petición o encargo, sino por su deseo propio.⁹ De esta noticia se desprende, en parte, el carácter confesional que le atribuye Paz al poema, pero también su importancia si pretendemos ahondar en su función generadora de mundos a partir de una conciencia creadora.

Ahora bien, el aspecto más relevante de la construcción imaginaria de *El sueño* es lo que podríamos llamar un ampuloso montaje conceptual, en el que los elementos referenciales aludidos —la noche, el cuerpo, el intelecto, la intuición, etc.— se ven sustituidos por una serie, a menudo prolongada, de elementos alegóricos o simbólicos que los complejizan y hasta cierto punto los obliteran. A tal efecto contribuyen no solamente la profusión conceptual de las imágenes y referentes, sino también una articulación sintáctica enrevesada y difícil. Este mecanismo queda patente desde los primeros versos, cuando la conciencia poética introduce la caída de la noche a través de esta estrofa que podría considerarse arquetípica para la conformación del poema (2010: 183):

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—

⁸ Una buena y breve síntesis del contenido argumental del poema lo encontramos en Olivares-Zorrilla (2010: 115-117). Otra buena síntesis es la que presenta José Gaos en la primera parte de su artículo de 1960 «El sueño de un sueño» (2004: 147-164). Es este último quien destaca la importancia del texto como poema filosófico, al afirmar que «la literatura de lengua española sería paupérrima en este género [...] si no contara justo con este» (163).

⁹ Véase, más adelante, nota 14.

la tenebrosa guerra
 que con negros vapores le intimaba
 la pavorosa sombra fugitiva
 burlaban tan distantes,
 que su atezado ceño
 al superior convexo aun no llegaba
 del orbe de la Diosa
 que tres veces hermosa
 con tres hermosos rostros ser ostenta,
 quedando est dueño
 del aire que empañaba
 con el aliento denso que exhalaba;
 y en la quietud contenta
 de imperio silencioso,
 sumisas est voces consentía
 de las nocturnas aves,
 tan oscuras, tan graves,
 que aun el silencio no se interrumpía.

Aquí no tenemos más que una sombra de silueta piramidal que se proyecta desde la tierra hacia el cielo y, a la manera de una punta de obelisco, pretende alcanzar la luz esqui-va de las estrellas, sin conseguirlo ni tampoco conseguir apresar la Luna, quedando solo en posesión de su propia oscuridad. En su quietud y soledad, la sombra —que no es otra cosa que la noche— solo permite el canto de las aves nocturnas, tan débil que ni siquiera interrumpe el silencio.¹⁰ Como se ve, el acto hasta cierto punto trivial del anochecer aquí se ve robustecido por una serie de elementos referenciales y simbólicos, que lo revisten de so-lemnidad y presentan el momento como un hecho grandilocuente. Así mismo, la cons-trucción estructural de los versos, que rompe continuamente la sintaxis habitual de la frase y aleja de entre sí elementos gramaticales que en principio deberían permanecer juntos, exige una lectura especializada o, por lo menos, muy atenta para permitir una comprensión que, de otra manera, parecería vedada.

El símbolo aparece desde la primera palabra, *piramidal*, que puede plantear las ideas tanto de elevación y altura como de construcción intencionada y aún de monumento, es decir, de memoria colectiva con especial valor representativo. No se trata, entonces, sola-mente de una descripción de la figura que forma la sombra creada a partir de la proyección de los rayos solares sobre el globo terráqueo, sino también de una caracterización con una carga imaginaria especialmente concentrada que le da al referente directo —la *sombra*— un valor simbólico fuera de lo común. La idea se ve reforzada con los obeliscos que apare-cen en el tercer verso, para describir la pretensión de esa misma sombra en su prolonga-ción hacia el cielo, sobre todo si pensamos que la figura del obelisco puede ser comúnmente relacionada con la idea de poder —su imposición, su ostentación, su cele-bración— y, por tanto, le suma a la figura piramidal una noción de gloria humana.

¹⁰ Para la cabal comprensión argumental del poema nos ha sido de gran ayuda el texto de Susana Arroyo Hidalgo (2001: 3-59). La información acerca de las diversas interpretaciones que se han hecho del poema de sor Juana, y las posibles fuentes de su imaginario, es verdaderamente minuciosa en este trabajo. Muchas de nuestras paráfrasis del texto de sor Juana son deudoras de esta fuente.

Pensemos aquí, sin embargo, que la sombra es no solo *piramidal*, sino *funesta* —acia-ga, triste—, y que los obeliscos son adjetivados como *vanos* —es decir, inútiles, vacíos, insubsistentes—, además de poseer una punta *altiva* —esto es, orgullosa, soberbia—. Así mismo, el verbo *pretender* puede implicar no solamente un simple deseo volitivo hacia un objeto, sino también un afán implícito de conquista, con lo que la acción establecida para la sombra de la noche termina por consolidarse como marcadamente negativa y encaminada al fracaso. De ahí la oposición permanente entre los elementos relacionados con la sombra/noche misma —siempre negativos o, por lo menos, vinculados a lo oscuro y malévolos (*tenebrosa guerra*, *negros vapores*, *pavorosa sombra*, *atezado ceño*, *aliento denso*, etc.)— y los vinculados a las fuerzas que se le oponen —siempre imbuidos en un ámbito luminoso y positivo (la luz *bella* de las estrellas, *exentas* y *rutilantes*, el estatuto divino y la hermosura de la Luna, etc.)—. Así, el esfuerzo de elevación de la sombra —que luego será equiparado a aquel intentado por el alma en su anhelo de conocimiento— se muestra desde el principio fútil e improductivo, estableciendo de esa manera el espíritu frustrado del poema, que es la nota peculiar de su reflexión.

A este esquema general habría que añadirle las mayores complicaciones simbólicas que son establecidas por la complejidad y dilatación de las imágenes. Es notable, por ejemplo, que la Luna no sea llamada nunca por su nombre, y que, en lugar de ello, se encuentre aludida por el enunciado «la Diosa que, tres veces hermosa, ostenta [su] ser con tres hermosos rostros»,¹¹ o bien que el avance infructuoso de la sombra hacia la luz de los astros se muestre como una *tenebrosa guerra* que busca intimidar la grandeza divina de estos y que, a su vez, sea producida por unos *negros vapores* exhalados por el *aliento denso* de la propia sombra, con lo cual se establece para ella una suerte de corporeidad monstruosa o, por lo menos, unas capacidades excepcionales —tanto la de *hacer guerra* a la manera de una hueste bélica como la de *exhalar vapores*, a la manera de un fuelle o un pulmón—, ajena a sus atributos habituales.

Como hemos dicho ya con insistencia, esta suerte de intensificación del sentido posible, en relación al mundo referido, es una de las marcas fundamentales que distinguen la construcción del poema, y supone un sostenido manejo conceptual que no decae en ningún punto y que, al contrario, tiende a acumular más y más posibilidades simbólicas que gravitan en torno a un mismo asunto. Dichas acumulaciones funcionan, en la lectura, como disquisiciones o divagaciones por las que el sentido tiende a ahondar su apreciación de un elemento o hecho concreto, dejando en suspenso el avance argumental para luego volver a él con el añadido de toda la carga simbólica como guía de interpretación. Esto ocurrirá, especialmente, durante la poetización del sueño propiamente dicho, que ocupa la parte central y mayor del texto novohispano (vv. 266-826).

El otro elemento indispensable para la comprensión de los mecanismos de construcción imaginaria del poema es, como habíamos anotado, su complejidad sintáctica. Fijémonos, por ejemplo, en los primeros cuatro versos de la composición y tratemos de establecer su ordenamiento apegados a un esquema más tradicional/normativo, necesario para una comprensión directa que reduzca las ambigüedades. Así, el fragmento: «Pirami-

¹¹ Parafraseamos aquí el texto del poema para su mayor comprensión literal. La referencia a la Luna en estos versos ha sido explicada en diversos comentarios del poema. Nos guiamos principalmente por el ya mencionado trabajo de Arroyo Hidalgo, quien señala en las tres fases aludidas de la Luna (creciente, plenilunio y menguante) «una metonimia que contiene la causa divina» (2001: 5).

dal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al Cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, / escalar pretendiendo las Estrellas», habría de parafrasearse así: «[Una] sombra piramidal y funesta, nacida de la tierra, encaminaba al cielo [su] punta altiva [como] de vanos obeliscos, pretendiendo escalar [hasta] las estrellas».

El procedimiento constructivo ha antepuesto los modificadores del sujeto (*piramidal, funesta, de la tierra nacida*) al propio sustantivo que le sirve como núcleo (*sombra*), al que además se le ha indeterminado con la privación de un artículo (*una*, en nuestra reconstrucción), con lo cual queda casi escondido en el interior del sintagma nominal que debería presidir. Los núcleos verbales que forman los dos predicados (la sombra a la vez *encamina su punta al cielo* y *pretende alcanzar las estrellas*) también han sido retirados de sus ubicaciones más lógicas: en el primer caso, anteponiendo el complemento indirecto al verbo (*al Cielo encaminaba*), indeterminando el complemento directo, nuevamente con la ausencia de un artículo ([*su*] *punta altiva*) y, a la vez, dificultando la comprensión de este último a través de su ubicación después de sus modificadores directos (*de vanos obeliscos*); en el segundo caso, la oscuridad deriva de la inversión de posiciones habituales en la perífrasis verbal (*escalar pretendiendo* en lugar de *pretendiendo escalar*). Este tipo de construcción por retruécanos está presente en todo el poema, al punto que debe señalarse como su marca sintáctica fundamental.¹²

Es también necesario anotar que todo el fragmento inicial que hemos venido comentando del poema —veinticuatro versos— no presenta ningún punto seguido o aparte y, por lo tanto, está formado, en sentido estricto, por una sola oración, dentro de la cual pueden ubicarse diez verbos personales. Tenemos, entonces, una suerte de estrofa de veinticuatro líneas, en la que se despliega una larga oración compuesta formada por diez oraciones simples, todas ellas construidas mediante el mismo procedimiento de separación e inversión de elementos, lo cual las vuelve de recepción difícil y sentido confuso. Este tipo de ampulosidad es la que refuerza la compleja construcción conceptual que va desplegando el imaginario del poema y lo vuelve un ejercicio que presupone de su lector un elevado esfuerzo intelectual.

Esto que hemos hecho para el fragmento inicial de *El sueño* podría realizarse de manera equivalente para los 975 versos que componen el poema por entero, con los mismos resultados en términos generales. Queda claro, por tanto, que la construcción de mundo presente, en el poema de sor Juana, está sostenido por dos principios fundamentales: 1) una sostenida y aún creciente profusión de elementos alegórico-poéticos que complejizan la carga conceptual de cada elemento nombrado y dan la marca de la peculiar correspondencia del texto con su universo referido (siempre en términos simbólicos), y 2) un insistente retorcimiento de la estructura lógica de la sintaxis, especialmente a través del uso del retruécano, que establece una coherencia interna textual del texto, orientada hacia la dificultad intelectual y el oscurecimiento del sentido.

¹² Nótese un poco más abajo, por ejemplo, en el verso veintiuno del fragmento copiado, la doble inversión desde *solo consentía voces sumisas* (orden gramatical lógico) hasta *sumisas solo voces consentía* (orden actual en el poema). Aquí se ha antepuesto el adjetivo *sumisas* a su sustantivo correspondiente *voces*, pero, a la vez, se los ha separado por el adverbio *solo* que, en rigor, debería acompañar a su verbo *consentía*. Esos dos últimos, por tanto, también quedan separados, además de que el retruécano los ha llevado a ubicarse en posiciones muy poco comunes en el español más habitual, quedando el verbo al final de la oración.

El poema, en su conjunto, presenta una estructura que ha sido identificada por el común de la crítica como dividida en cinco partes: la caída de la noche, el adormecimiento del cuerpo, el sueño del alma/intelecto, el despertar y el amanecer.¹³ Para fines de una comprensión general, nos parece suficiente el establecimiento de un esquema más sencillo que tome en cuenta solamente tres secciones claramente diferenciadas: los prolegómenos del sueño (vv. 1-266), el sueño propiamente dicho (vv. 267-826) y la fase posterior a él (vv. 826-975). En ese sentido, las secciones primera y tercera funcionarían como cuadro contextual dentro del cual es posible y plausible la elaboración de la sección central, donde se concentra el meollo de la reflexión filosófica y la carga simbólica más relevante del poema.

Aparte de lo ya visto en el análisis puntual de los primeros versos, es notable desde muy temprano, en la primera sección, la constante alusión a elementos de la mitología clásica como opción recurrente para la simbolización del argumento. Acaso una figura central en este sentido es la de Harpócrates, dios del silencio, que impone su poder y establece la quietud en el que se hunde la noche (vv. 65-79). Desfilan en ella figuras de aves y animales, casi siempre simbolizados en referencias mitológicas —como Acteón, que sin ser nombrado aparece como el venado atento en los vv. 113-122— o a su vez simbolizantes de un elemento de la realidad referida —como el águila vigilante que toma el puesto de la monarquía misma en los vv. 129-146—, todos los cuales van quedando dormidos en conjunto con el viento y el resto del mundo natural.

Inmediatamente se pasa a la descripción del proceso en el que es el mismo cuerpo humano el que va adormeciéndose. Los miembros corporales, cansados, cesan sus actividades, y los sentidos quedan en un estado de letargo («si privados no, al menos suspendidos», v. 172). El adormecimiento del cuerpo, sin embargo, no implica el adormecimiento del alma, lo que permite el funcionamiento elemental de los órganos: ahí aparecen las imágenes del corazón, los pulmones, el estómago, que mantienen sus funciones vitales mínimas. De esta manera, el cerebro recibe los humores corporales, pero tan claros y atemperados, que no empañan los materiales que la *estimativa* da a la *imaginativa*, y esta a la *memoria*, pero también a la *fantasía*, que es la capaz de formular imágenes.

Así empieza, entonces, el sueño del alma, que funciona como meollo tanto argumental como simbólico del poema. En un principio es la *fantasía* quien provee al alma de imágenes que ella contempla en su ascenso portentoso hacia una cumbre insuperable y mayor a todo lo conocido, liberada de las ataduras que le impone el cuerpo (la «corporal cadena», v. 299). Ahí aparece de nuevo el águila como incapaz, a pesar de su esfuerzo y poder, de pretender una elevación tan grande. También vuelve a aparecer la pirámide como símbolo del alma que estira su punta ambiciosa hacia el cielo, ambición que sigue siendo superada por el vuelo imaginario del espíritu humano en su pretensión de la causa primera de todas las cosas. La altura que alcanza el alma en su ascensión es tal que llega a contemplar toda la creación con libertad y fineza («la vista perspicaz, libre de anteojos», v. 440), y tal parecería por un momento que no pueden ponerse límites a su anhelo de conocimiento.

¹³ Quien instituyó de forma definitiva este esquema fue José Gaos, en el artículo citado. Según su lectura, es identificable, además, una suerte de simetría formal establecida por la cantidad de versos destinados a cada parte, siendo las dos primeras y las dos últimas equivalentes (aunque con una reducción para las segundas), y la tercera un bloque central de importancia superior evidente. El esquema del filósofo español se resume así: 150 versos para la noche, 115 para el dormir, 560 para el sueño, 59 para el despertar y 89 para el amanecer (Gaos, 2004: 150).

Sin embargo, el alma fracasa. La inconmensurabilidad de lo existente es abrumadora para la experiencia conocedora del intelecto humano, que se ve vencido por la ampulosa visión del mundo y renuncia a su intención totalizadora. El alma naufragada —a la manera de una embarcación estrellada en la arena, vv. 560-572—, recula en sus anhelos iniciales y pretende comprender lo que mira prescindiendo de la intuición y siguiendo el método de las diez categorías aristotélicas (v. 582), lo cual implica observar objeto por objeto la creación entera e ir poco a poco recuperando altura de su vuelo hacia el conocimiento de la totalidad («los altos escalones ascendiendo», v. 608). A pesar del nuevo enfoque, el intento también fracasa al enfrentarse el intelecto con los límites que le supone cada caso concreto: sin ser capaz de acceder a la comprensión cabal de un objeto aislado del todo —aquí sirve de ejemplo la rosa, vv. 730-756—, el alma finalmente parece aceptar la imposibilidad de su pretensión.

En este momento en que el ánimo parece zozobrar en su empresa, irrumpe en escena la presencia del cuerpo y empieza el proceso del despertar. La primera causa del final del sueño es la falta de alimento, consumido ya por el cuerpo mientras dormía, lo cual hace reaccionar a los sentidos corporales y obliga a los *fantasmas* del cerebro a desvanecerse como sombras (vv. 868-886). El apareamiento del Sol se presenta como un combate embravecido contra la noche, que ofrece inútil resistencia y finalmente se retira para establecer su reino «en la mitad del globo que ha dejado / el sol desamparada» (vv. 963-964). El poema se cierra cuando el astro rey distribuye su luz sobre las cosas, restituyendo su plena operación a los sentidos y despertando a la conciencia, cuyo sueño finalmente termina.

En conjunto, según hemos rastreado, *El sueño* de sor Juana Inés de la Cruz construye un mundo imaginario de complejo contenido simbólico, en el que los referentes aludidos —de por sí abstractos en su concepción amplia: el alma, el intelecto, la ensoñación, el conocimiento— se ven complejizados tanto por los procedimientos retóricos de construcción como por el recargamiento semiótico de las imágenes, factores ambos que impiden una lectura directa y en su lugar oscurecen el sentido en aras de lo que podríamos denominar una muy elevada profundidad conceptual.

3. LA ENSOÑACIÓN, LA COGNICIÓN, EL FRACASO: EL IMAGINARIO BARROCO

El mundo elaborado por el poema de sor Juana que hemos revisado plantea una aproximación filosófica —una *reflexión*, si se quiere— a la capacidad del intelecto humano por conocer la realidad de la existencia. Es, en ese sentido, en su misma intención un esfuerzo de la inteligencia por conocer y comprender su propia esencialidad, su condición innata. Como hemos visto, su arrojo se ve enfrentado y detenido por las limitaciones de la conciencia y la inteligencia humanas, resultando de ello una derrota que bien puede verse como sintomática del espíritu místico y alucinado del Barroco, si se piensa en él como una primera desviación o decadencia de las pretensiones racionalistas en continuo auge desde su introducción por el humanismo secular renacentista. *El sueño*, en suma, es la materialización poética del fracaso de la voluntad intelectual, y como tal presenta un mundo en el que el discurso mismo de la inteligencia se ve trastornado y roto, a la vez difuminado por una imaginaria desbordante que lo subyuga y oscurecido por un decir conflictivo que lo

retuerce. El resultado es no solamente el desengaño con respecto de la inteligencia y su capacidad sobre el mundo, sino en sí mismo una manifestación opulenta poblada de una simbología desbordante y desbordada, que habita el ámbito de lo onírico. José Gaos, que reflexiona largamente sobre este asunto, ha llegado a afirmar que «*El sueño* es el poema del sueño del afán de saber como sueño» (2004: 160).

La filiación barroca del poema de sor Juana —que desde el inicio motivó a vincular *El sueño* con las *Soledades* de Góngora—,¹⁴ está manifestada en esta compleja condición del poema, a la vez como fracaso de un anhelo y como constatación de ese fracaso, como su ejercicio. La construcción mediante la profusión de imágenes y símbolos, que se entrecruzan y entremezclan, dan la pauta del horizonte barroco que puebla este poema y lo vuelven una manifestación representativa de su peculiar momento histórico y poético. Todo en *El sueño* es simbólico, al punto de que los referentes de los que parte el imaginario no son reales en sí mismos: la galería conceptual e iconográfica que despliega el poema bien puede rastrearse, por ejemplo, en el complejo universo de los emblemas que tanta difusión tuvieron en el mundo hispánico durante todo el siglo xvii.¹⁵

El ejercicio desplegado por el poema, en el que la cognición de lo real se ve atravesada por la ensoñación y su envanecimiento para, a través de ello, hacer evidente su imposibilidad y su fracaso, se instituye como ejemplo significativo de la obsesión barroca con las ideas de ilusión y apariencia. El asunto no puede hacerse más evidente: aquí el tópico barroco de la vida como sueño es materializado al punto de que todo el texto es la descripción precisamente de una fantasía ocurrida mientras el cuerpo duerme. Es la construcción misma de ese sueño la que implica una continua y necesaria desviación del referente hacia elementos simbólicos que organizan el texto a la manera de una gran alegoría, y lo configuran como un modelo de mundo en el que prima la ampulosidad de una realidad solo posible como ensoñación. A su vez, esa realidad se presenta como máxima elevación de la conciencia sapiente, en su esfuerzo por descifrar la realidad y su condición dentro de ella. El sueño es, entonces, la posibilidad del conocimiento y, al mismo tiempo, su evanescencia y su ruina, su principio y su negación.

En términos de coherencia y correspondencia, el poema de sor Juana establece un imbricado mundo en el que nada parece mantenerse al margen del marco de la ensoñación intelectual propuesta desde las primeras líneas. La coherencia se establece mediante la sostenida trabazón lingüístico-poética que conecta significados a través de la complejidad gramatical y sintáctica, mientras que la correspondencia está dada por la afectación de una simbología que pretende un universo desbordado —onírico en sí mismo—, orientado hacia lo conceptual y, por ende, muy lejano de la descripción de una realidad concreta. En

¹⁴ En la primera edición del poema de sor Juana, que data de 1692, este aparece con el título *Primero sueño, que así intituló, y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora* (p. 171). La mayoría de comentarios tradicionales del texto de la religiosa han tomado ese dato como incuestionable, pasando por alto que dicha marca no tiene por qué responder a la voluntad de sor Juana, sino que más bien parece estar originado en una lectura del editor. Del testimonio personal de la autora nos queda una única referencia al texto llamándolo simplemente *El sueño*, y no *Primero sueño*. Tal dato consta en su célebre *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, cuando señala que «no recuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El sueño*» (2010: 845). Si bien el modelo del culteranismo barroco gongorino es evidente en lo formal, no hay nada en el poema que indique que se trata del primero de una serie de textos continuados, ni nada en lo temático-argumental que demuestre que las *Soledades* del cordobés hayan servido como modelo específico de imitación.

¹⁵ Una interesante aproximación a *El sueño*, desde la perspectiva de su relación con los libros de emblemas, es el estudio ya citado de Olivares-Zorrilla (2010).

la elevada simbología de sus pretensiones y en la enrevesada articulación de su lenguaje habremos de hallar las claves de composición y lectura de este excepcional poema y su peculiar universo imaginado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARISTÓTELES (1873). *La gran moral*, en *Obras filosóficas de Aristóteles*, ed. de Patricio de Azcárate, tomo 2. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.
- ARISTÓTELES (1946). *Poética*. Versión directa, pról., introd. y notas de Juan David García Bacca, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM.
- ARROYO HIDALGO, Susana (2001). *Una lectura al primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis doctoral de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- BRUNER, Jerome (1996). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- GAOS, José (2004). «El sueño de un sueño», *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*, I, 1, pp. 147-164.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor (1692). *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz, monja profesora en el Monasterio del señor San Gerónimo de la ciudad de México*. Sevilla: Tomás López de Haro.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor (2010a). *El sueño*, en *Obras completas*, 18.^a ed., pról. de Francisco Monterde. México: Porrúa, pp. 183-201.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor (2010b). *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz*, en *Obras completas*, 18.^a ed., pról. de Francisco Monterde. México: Porrúa, pp. 827-848.
- LUZ, Jorge de la (2012). «Sor Juana Inés de la Cruz y su *Primero sueño*», *La Colmena*, 73, pp. 47-52.
- OLIVARES-ZORRILLA, Rocío (2010). «The Eye of Imagination: Emblems in the Baroque Poem *The Dream*, by sor Juana Inés de la Cruz», *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 18, pp. 111-161.
- PAVEL, Thomas G. (1995). *Mundos de ficción*, trad. de Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila.
- PAZ, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- PLATÓN (1997). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, trad. de M. Martínez Hernández. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos n.º 93).
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, NeoMetrópolis, n.º 8. Madrid: Tecnos-Alianza.
- VILAR, Mariano (2013). «Introducción a la teoría de los mundos posibles», *Luthor. Entender, destruir y crear*, n.º 9, vol. II, en línea: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article47>.

GANÍMEDES NOVOHISPANO: REALES EXEQUIAS AL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS

Salvador LIRA

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)

1. PRELIMINARES

Las expresiones de lealtad en la Nueva España, particularmente las relaciones de exequias, constituyeron un lugar de encuentro social, político, literario, eclesiástico y simbólico. En lo que refiere a las expresiones fúnebres a los monarcas, su edificación y ritual constituyeron un periodo de interregno en donde se señalaban las virtudes, logros y perfil del hombre fallecido, así como las cualidades que irradiaba a la sociedad, configurando una correlación de dignidades. De igual manera, a la altura de la figura regia se encontraban los vasallos representados y, por tanto, el juego también era a la inversa; el reino simbolizado se fortalecía con la grandeza de su monarca.

La tradición simbólica novohispana del poder abarcó otras figuras. Las solemnidades fúnebres a monarcas constituían un ritual de transición del poder, afirmando la muerte de quien había sostenido la corona y el cetro. El príncipe heredero tomaba posesión días después del entierro, hecho que se traducía en la Nueva España con la aclamación, que podía adelantarse en tiempo de organización, así como en algunos emblemas del túmulo real o bien en las expresiones de lealtad. No obstante, la familia real también fue fruto de funerales en la América española, en las que proponían discursos políticos, emblemáticos y literarios. Aunque no consistía en un ritual de traspaso de poder, sí se reflejaban intereses de carácter político y en todos los casos se estipuló una idea central: la continuidad monárquica. Por ello, se pueden encontrar relaciones de festejo a reinas, reinas madres —con la función de regentas—, o príncipes que no llegaron a convertirse en soberanos.

Entre este tipo de celebraciones a familiares de la realeza se encuentra el mausoleo edificado en la ciudad de México en memoria del príncipe Baltasar Carlos. El primer heredero del reinado de Felipe IV llegó solo a ostentar el título de príncipe de Asturias, que le otorgaba la validez de ocupar el trono español. Sin embargo, su vida no fue lo suficientemente larga como para forjar una relación fúnebre, con excepciones particulares, del joven heredero. Aún así, la obligación era latente, pues la figura de primogénito es otra de las cuales la monarquía protegió, en un claro objetivo de fijar la continuidad dinástica, administrativa, gubernamental y, por ende, política.

La perspectiva del presente estudio es histórica, cultural, mitocrítica y literaria. El objetivo es realizar un análisis del túmulo novohispano realizado a las honras del príncipe Baltasar Carlos, tomando en consideración algunos aspectos de su vida y por otro haciendo énfasis en el aparato simbólico en el que se basó. Debe enfatizarse que dicha relación fúnebre no significó, en términos jurídicos, un periodo de interregno pues el ritual no existía entre herederos con el rey aún vivo.

El mausoleo del príncipe Baltasar Carlos es una expresión de lealtad en el que su figura fue cifrada a partir de tres perspectivas discursivas: la línea estado-familiar, que tienen que ver con su genealogía de Habsburgo; las referencias librescas del mundo clásico, junto con la tradición judeocristiana; y los símbolos fúnebre-políticos en la Nueva España. Algunos símbolos del programa iconográfico tuvieron un sentido de frustración, con el uso explícito de figuras como Faetón, Ícaro o Ganimedes, imágenes que no significaron ser una transgresión, sino que explicaron, sin nudos del sentido, el perfil de un príncipe malogrado, debido a que el joven Baltasar Carlos, en efecto, no logró convertirse en monarca.

2. CONTEXTO POLÍTICO Y ORGANIZACIÓN DE EXEQUIAS

El príncipe Baltasar Carlos fue el primogénito varón de la familia real encabezada por Felipe IV. Nació el 17 de octubre de 1629, cuando su padre llevaba ya ocho años en el poder. Su madre fue la primera esposa de El Grande, la infanta Isabel de Francia. Por tal motivo, su nacimiento significaba la consumación de un acuerdo de paz y correlación entre países vecinos, así como la unión entre Austrias españoles y Borbones.

La figura de Baltasar Carlos fue esplendorosa y llena de esperanza. La Guerra de los Treinta Años causó un incremento en los impuestos, llevado a cabo por el válido duque de Olivares, malestar para los reinos más importantes de España. El contexto de su nacimiento fue de una inestabilidad financiera ante un conflicto bélico internacional. El gobierno de Felipe III había cambiado ciertas prioridades, ya que por un lado se apostó por una paz internacional, mas por otro se dejó a la espera una revisión interna de la producción que sostenía a la economía del reino. La monarquía se sostenía, principalmente, en dos fuentes financieras: las riquezas provenientes de la América española y la agricultura de la Península. La expulsión de los moriscos en el reino de Aragón, de 1609 a 1610, significó, además de un intento por establecer una sola religión —características de un estado moderno renacentista—, una debacle económica, pues justo eran ellos los que mantenían una producción efectiva del trabajo agrario (Lynch, 1988: 17). Eran estos los principales retos de Felipe IV y, a la postre, los futuros temas que debía llevar Baltasar Carlos.

Las relaciones sobre la condición mental y física del príncipe fueron favorables, pues se hablaba de una excelente corpulencia además de amplia inteligencia y salud. Prueba son las pinturas de Velázquez que aún se conservan en el Museo del Prado en Madrid. A su educación se debe la formación de la primera biblioteca humanista en el Palacio de Oriente de Madrid y una de las obras de emblemática-educación más importantes del siglo xvii español: *Idea de un Príncipe Político Cristiano en Cien empresas...* de Diego Saavedra de Fajardo.

La tragedia a la casa real española llegó en octubre de 1646. El príncipe y el rey habían asistido en Zaragoza a un acto memorial por la muerte de la reina Isabel de Francia, madre del heredero. El joven Baltasar Carlos tuvo una recaída de salud a causa de una viruela, lo que acabó súbitamente con la vida del joven el 9 de octubre. Los restos fueron recibidos al poco tiempo en Madrid y depositados en el palacio de El Escorial. El fallecimiento del primogénito trajo a la postre muchos problemas en la sucesión austriaca en España.

La noticia de la muerte del príncipe Baltasar Carlos, el 9 de octubre de 1646, llegó a la Nueva España en marzo del siguiente año. El virrey don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, anunció los lutos y dispuso la organización de las exequias. En una cédula real, Felipe IV especificó que, a pesar de que no se trataba de una muerte de un rey y como tal no significaba una aclamación sucesoria, se debían realizar sus exequias como un personaje de primera condición regia. Por tanto, el ritual estuvo acompañado de las tres condiciones básicas en el ritual fúnebre regiohispánico: pésames, vigilia y vísperas, las dos últimas con procesión que articulaba a todo el aparato administrativo-monárquico, acompañando a las insignias reales, a saber, corona y cetro (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.).

Se decretó que los comisarios de las exequias y las honras fueran los señores oidores don Andrés Gómez de la Mora y don Andrés Pardo de Lago. Sus funciones consistieron en repartir y deponer a los escritores de los *motes* en el aparato fúnebre, al artista que fabricó el túmulo, a qué industriales de velas se le compraría para las solemnidades, entre otras (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.).

Las honras funerales se hicieron bajo solemnidad desde el 22 de mayo de 1647. Para el viernes 23, la Real Capilla —debe recordarse que la catedral metropolitana, terminada en su primera parte, fue consagrada en 1666, ya en el reinado de Carlos II— contaba con los ornamentos del túmulo fabricados para la ocasión (Sariñana, 1666). Destáquese la noción e importancia que tenía dicho aparato, ya que: «Cubria la vrna vn paño de riquísima tela, y sobre ella se via vna Corona en dos almoadas de brocado. Quando ya pareció ora competente vino su Excelencia, [...] dixo la Misja de cuerpo presente el Señor Arçobispo» (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.). La relación es por demás significativa, el ritual eucarístico se llevó a cabo con la forma en que el cuerpo del príncipe Baltasar Carlos estuviera presente en momentos previos a su entierro. Por lo tanto, es una muestra de que los túmulos eran la representación corporal del personaje fallecido. El ritual legitimaba y daba presencia a figuras que no lo estaban más que en el poder y el alcance de los símbolos.

La relación de exequias fue impresa en dos documentos, si bien ambos con el mismo asunto y temática, no pertenecen al mismo género. La relación de exequias y la descripción del túmulo se imprimió en:

Real Mavseolo y Fvneral Pompa, qve erigió el excellentissimo Señor Conde de Salvatierra, y la Real Avdiencia desta Ciudad de Mexico. A las Memorias del Serenissimo Principe de España Don Baltassar Carlos. Que esté en Gloria. Con licencia, en Mexico, año de 1647. Por la Viuda de Bernardo Calderon en la calle de S. Agustín.

Aunque se realiza una descripción pormenorizada de los lienzos pintados en la pira funeraria, el impreso no reproduce alguno sino a partir del género literario de la éfrasis. La oración fúnebre que se dijo se imprimió con el título de:

Oracion Fvnebre a las honras, y pompa fvneral avgvsta, qve hizo la nobilissima ciudad de Mexico; su Virrey, y Capitan General de la Nueva España, Conde de Saluatierra. Al serenissimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria, Nvuestro Principe Ivrado por Rey de las Españas, y Emperador de las Indias. Oróla el padre Fr. Bvenaventvra de Salinas, y Cordoba Lector jubilado, Calificador del Consejo Real de la Santa General Inquifision, Padre de la Prouincia de los doze Apostoles de Lima en el Perú, y Comi[[s]ario General de odas las de la Nueva España, de la Orden de San Francijco en su Iglesia Cathedral, á 17. de Mayo de 1647.¹

El túmulo tuvo tres plantas, con forma cilíndrica. En el centro se formó un cuadrado con cuatro pedestales, correspondidos con cuatro columnas y con cuatro retratos de los antecesores reales de Felipe IV. En la punta se encontraba el motivo simbólico central, un verdadero despliegue de articulación mítico-simbólica: un águila con el príncipe Ganimedes tratando de ingresar en el cielo, haciendo alusión a la generosidad de la ciudad de México. Este símbolo es la muestra constante de interrelación entre signos de la tradición clásica, junto a una interpretación de los símbolos prehispánicos como parte de una identidad que ya se fraguaba en la Nueva España, atendiendo a una lealtad monárquica.

Ganimedes era el hijo del rey Tros, que dio su nombre a Troya. Su belleza deslumbró a Zeus, quien lo hizo morir, para volverlo inmortal y así ser el copero de los dioses. Fue un príncipe que no llegó a ser rey y que, para estar en el Olimpo, necesitó de una prueba iniciática: el ascenso en forma de águila, no sin antes vencer a las pasiones y/o las perversidades. La representación fue icónica, Robert Graves argumenta dicho arquetipo:

La ascensión [de Ganimedes] al cielo montando en un águila o en forma de águila es una extendida fantasía religiosa. [...] Su historia está entremezclada con un relato de lucha constante entre el Águila y la Serpiente —el año creciente y el menguante, el rey y su sucesor—, y, como en el mito de Llew Llaw, el águila, que lanza su último aliento en el solsticio de invierno recupera mágicamente toda su fuerza y renace (2009: 152).

El túmulo interpuso en la cima a un águila luchando contra la serpiente. El uso de esta imagen indicó tanto la referencia clásica, como al mito fundacional de la ciudad de México. Son cuatro los discursos que se relacionaron: Ganimedes príncipe que trata de entrar al cielo, al Olimpo; la muerte del joven troyano significa la reorganización del pueblo mítico; su forma es a la par la lucha que buscaron los aztecas para fundar su ciudad, Tenochtitlán, imagen convertida en el escudo de armas de la ciudad de México, para lealtad monárquica; y al fondo la alusión personal a la muerte de Baltasar Carlos.

¹ Ambos documentos se encuentran en la Biblioteca Nacional de México. N.º sis. 000558486, Clas. Local 593 LAF, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.

3. LOS SÍMBOLOS EN EL REAL MAUSOLEO A BALTASAR CARLOS

El túmulo a Baltasar Carlos reunió elementos pictóricos, literarios, emblemáticos y simbólicos, donde sus implicaciones centrales fueron en efecto la muerte del príncipe heredero. Si bien, figuras como Faetón o  caro eran interpretadas en el siglo XVII como arquetipos negativos, contra los vanos reyes o incluso contra quienes contravenían el orden establecido, en las exequias a Baltasar Carlos se utilizaron de forma explícita debido a su perfil histórico-personal: un príncipe malogrado que no llegó a convertirse en soberano. Esto se comprueba con la interpretación de otros reyes que no lograron acometer ciertos objetivos específicos de la monarquía, como engendrar a un heredero o caer de la preeminencia mundial (Carlos II o Felipe IV); las figuras de este tipo fueron cifradas y solo aparecen gracias a mitemas-íconos muy específicos. La presente ponencia solo analizar  tres emblemas de este tipo.

En el primer nivel se representó pictóricamente a un príncipe vestido con todas las armas y sirviendo de garzota, o penacho-coronado, a un  guila que encaraba al sol. Debe entenderse la propuesta de imagen: era un ave revestido por encima de su cuerpo por un príncipe que veía el sol; elemento invertido en el arquetipo de  caro, que era revestido por alas de cera, quien también quiso mirar de frente al sol. En su parte visual se asumía un cierto desajuste al orden, que se alineaba a un proceso de acomodado con la muerte prematura del príncipe, que se explica en el soneto:

Crejpo el faldón, enfortijado el pelo,
Pendolea el penacho tremolante
El Aguila caudal, baxel boyante
Poco leydo en Ic ro su buelo.
La pluma ca i le quem  al polluelo
Acercandolo al Sol, toda constante
En que le agote al Sol fu luz flamante
Con animoso afan, y noble zelo.
Hijo aunque en tierna edad ya cara
A la espada,   la pica, al estandarte,
A la fonante nube, que di para
Mucho rayo al rebelde baluarte
Que  i el Aguila Real al Sol encara
Al hijo tierno, yo os encaro   Marte.
(Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.)

La comparación entre Baltasar Carlos, el polluelo e  caro corresponde a una condición tripartita: los tres son seres celestes que logran volar cerca del sol. El emblema refleja un lamento y explica la condición del príncipe al no llegar a su esplendor de vida, al casi quemarse sus plumas por la proximidad del astro mayor. La muerte de los príncipes es, por lo general, cifrada a partir de la caída, tras un vuelo sin control. El *mito ideal* de  caro es su vuelo, el  guila es un símbolo de altura y principio espiritual, que transcurre al sol sin problema alguno (Cirtlor, 2001: 71). La emblemática de Alciato arguye, si bien en contra de los astrólogos, la explicación del mito de  caro en su tiempo:

Icaro que fubir hafta el fublime
 Cielo queriendo, dentro del mar cayfte:
 Mira que aquella cera aqui te imprime
 De quien antes aora muerto fuiſte,
 Para que por tu exemplo mas ſe eſtime
 La ſciencia por la qual tu te perdiſte.
 Mas nadie iuzgue hafta q' lo entièda,
 Porque cayrà foltando mas la rienda.
 (Alciato, 2003: 88)

Ícaro y Faetón son figuras mitológicas que ante su inexperiencia no lograron completar su ciclo solar. Los dos son advertidos por sus padres: a uno que no vuela tan cerca del astro luminoso, al otro que no tome el carro de la luz. El túmulo expone a la figura de Ícaro por haber tomado un vuelto tan celestial, a la altura de su vertiginosa caída. Asimismo, es una autorreferencia de Ganimedes expuesto en la cima del aparato fúnebre. El águila tiene algunas plumas quemadas, por la cercanía del rayo solar y también por la referencia a las alas de Ícaro. Aunque no se nombre, padre e hijo son valorados en grandeza y caída: la madurez de Felipe IV *el Grande* y la muerte prematura de Baltasar Carlos.

La pena por la muerte del príncipe fue comparada con la grandeza de un pueril Hércules. En el segundo nivel del túmulo se puso el siguiente emblema: en un lado un anfiteatro con los triunfos de Hércules que desde niño lo inmortalizaron, el trozo de dos víboras siendo niño y el corte de la testa del jabalí. El conjunto era apreciado por Baltasar Carlos: «Todo mirava á la inclita indole de nuestro Principe, a quien acallaban en la Cuna con el eſtruendo de la Caça, y con las voces que acoſavan los javalies» (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.), de modo que se proponía al príncipe como un nuevo Hércules con pruebas-adversidades. El soneto ilustraba la idea:

Años no tantos tiene, y dos oprime
 Hercules niño Vivoras feroces;
 O quantos vencerá monſtruos atroces,
 Si ya en robuſta edad la Clava eſgrime!
 Cerdofo jabalí, que hollado gime,
 Hable fu eſfuérço en eſfumantes voces;
 Y el horror fue en el boſque a los veloces
 Ciervos, vencido de Hercules ſe eſtime.
 O quanto puede Eſpaña por tu muerte
 Llorá; oh Carlos con dolor profundo:
 Porque ſi niño tierno el duro y fuerte
 Eſtoque empuñas: bien pregona el mundo
 Que ferias deſpues con alta fuerte
 Carlos Primero, y Hercules Segundo.
 (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.)

Bajo estos motivos, la muerte del príncipe Baltasar Carlos era entendida como el fin de un proyecto regio. Es interesante notar que una de sus principales ocupaciones a esta edad era su educación, lo anterior se puede comprobar con las empresas de Saavedra Fajardo. Lo trunco del asunto se mostró por la alta expectativa, elementos en cierto modo inéditos en la emblemática regia-novohispana del siglo xvii.

Finalmente, los símbolos de estado-familia se representaron en la parte más alta que rodeaba al aparato fúnebre. Los monarcas personificados fueron Felipe I, Carlos V, Felipe II y Felipe III. A cada uno le correspondió un lienzo o emblema, y sus explicaciones en dos sonetos que transitaban en tres elementos: alusión a un rey / Baltasar Carlos / Virtud. Es necesario resaltar algunas características de cada soberano, con el fin de esclarecer la función de cada uno de los emblemas y poemas.

De los cuatro emblemas de la tradición real, es el de Felipe III el más crítico, al reclamo a la memoria de su propia figura. La justificación, según el libro de exequias, era que el rey «con los agrados del rostro hazia reclamo a las dulçuras de su memoria» (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.). Tenía la décima:

Prevenidamente alcança
 Joven que à vivir empieça,
 Valores de mi entereça,
 Reportes de mi templança.
 A cortar tanta eſperança
 En flor, de la muerte el yelo
 Se atreve; ò diſcreto zelo
 De la Muerte, pues no quiere,
 Quando el Abuelo prefiere,
 Que iguale el Nieto al Abuelo.
 (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.)

La virtud que acompañó en la pira a Felipe III fue la Templanza. En el lienzo se cifró como una virtud que engalanó no solo a él, sino a toda su estirpe, alcanzando así el propio túmulo o «cuerpo presente de Baltasar Carlos», pues: «Aſi lo reſpondiò Rodolfo Primero, conſultado en la pompa con que avia de ſer exequiado: *mi Tumulo ſean mis obras*» (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.). De esta manera se justificaba el programa iconográfico de personajes que no alcanzaron esplendor. La razón del emblema era en parte motivada por la publicación, costeada por el rey y su valido el duque de Lerma, del libro *Prosapia de Cristo*, texto que adjudicaba la genealogía de Felipe III en tres frentes: Austrias, romanos y Cristo, que seguía su línea hasta Adán. El texto fue fundamental a lo largo del siglo xvii y principios del xviii.

La tradición de la línea estado-familia se completó con la expresión de la Templanza, notando un ligero reclamo enigmático a la sugerencia del mito de Faetón; a partir de una pregunta sin respuesta, aunque con encabalgamiento métrico, que sugiere completarse en el pensamiento del lector:

Eſte freno corregido
 Con lo bando, y lo ſevero
 Dexò a Felipe Tercero
 En marmoles eſculpido:
 Altamente eſclarecido
 Su Nieto empuñava vfano
 La rienda. Muriò, ò tirano
 Dolor! juſtamente peno,
 Que ya, que me importa el freno,
 Si me ha faltado la mano?
 (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.)

De esta forma el soneto articulaba que el nieto, Baltasar Carlos, empuñó *ufano* la rienda del carro del sol. Por su inexperiencia y falta de templanza, murió, ya que aún no le correspondía llevar el destino luminoso de los designios.

Cabe destacar que estas figuras míticas malogradas fueron sugeridas a la figura única del príncipe Baltasar Carlos, por su perfil histórico-personal. Esto no se elaboró en razón de la estirpe monárquica española. Antes bien, se hizo una tangible defensa a la institución regia.

Como ejemplo, el emblema en que aparecía Felipe I *el Hermoso*. En el túmulo novohispano a Baltasar Carlos, Felipe I aparece con el emblema de la Justicia cifrado en el suceso, extendido en su iconografía, en que había mandado degollar a un halcón, pues este había matado a un águila. El hecho se explicaba como un reordenamiento de valores simbólicos. Se explica en el impreso que ningún vasallo debía increpar a su rey o a su institución. Así aparecen los dos siguientes poemas:

De la justicia al glorioso
 Derecho, tanto me ajusto,
 Que pude llamarme el justo,
 Como me llamè el Hermoso:
 Llore el mundo, que el honroso
 Timbre de lo justo quede
 Sin heredero; y bien puede,
 Porque muerto Baltassar,
 Buscar podrá, mas no hallar,
 Quien justamente lo herede.
 La Justicia represento
 Con esta espada: ò enojos,
 Quando mucho mas mis ojos
 Representan mi tormento;
 Fundase mi sentimiento
 En que cortado ya el hilo
 De Baltassar, sin afilo
 Quedo, y quedan muerto el,
 Mis balanças sin su fiel,
 Y mi espada sin su filo.
 (Gómez de la Mora y Pardo de Lago, 1647: s. n.)

Las décimas están escritas a la manera en que Felipe *el Hermoso* —en el primer poema— y la Justicia —en el segundo— hablan. Ambos sopesan la pérdida del heredero, como si lo rodearan la voz, los atributos y las virtudes que cada Austria mantiene. Además, se mantiene una tristeza latente, pues la espada que representa la justicia no es tan amplia como lo es la silla vacía. La correlación, en la segunda décima, liga la tristeza del monarca con la virtud justiciera, ya que, cortado el hilo —referencia clásica a la vida—, mueren con el fallecimiento del primogénito varón; no así la monarquía que permanece.

4. CONSIDERACIONES FINALES

La figura de Baltasar Carlos en la Nueva España carece de una representación y estudio a fondo.² Puede atribuírsele a dos motivos: 1) su vida fue breve, lo que no permitió que se proyectara una imagen real en la Nueva España; 2) no tuvo decisiones importantes, en los destinos del orbe español, como para ser considerado en ciertas historiografías o análisis culturales. En efecto, uno de los aspectos relevantes de su trayectoria fue su muerte, puesto que tuvo que reconfigurar un plan de transición, además de romper una posible alianza entre España y Francia en el siglo xvii. De cualquier modo, debe enfatizarse que su figura es pieza importante para comprender el proceso de continuidad política de los Austrias españoles.

Por otro lado, las exequias al hijo de Isabel de Francia son parte de la tradición mortuoria de la Nueva España. Ya para ese tiempo se tenía un protocolo establecido que, si bien se notó no es de una transición del poder, sí conto con elementos reales estipulados en el fin de su vida y de la posible estirpe que pudo haber continuado el heredero de *El Grande*.

Los documentos a Baltasar Carlos en la Nueva España requieren de una búsqueda pormenorizada en los fondos documentales de la catedral metropolitana, con el objetivo de completar una historia cultural de sus honras fúnebres. También es necesario el rescate filológico y la edición crítica del *Real Mavseolo y Fvneral Pompa...*, como parte de un repertorio literario novohispano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALCIATO, Andrea (1549). *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, 1549*, ed. de Rafael Zafra y pról. de Juan Gorostidi Munguía. Barcelona: José J. de Olañeta-UIB.
- BUENAVENTURA DE SALINAS (1647). *Oracion Fvnebre a las honras, y pompa fvneral avgvsta, qve hizo la nobilissima ciudad de Mexico; fu Virrey, y Capitan General de la Nueva España, Conde de Saluatierra. Al serenissimo Señor Don Baltasar Carlos de Auftria, Nvuestro Principe Ivrado por Rey de las Españas, y Emperador de las Indias*. Oróla el padre Fr. Bvenaventvra de Salinas y Cordoba Lector jubilado, Calificador del Consejo Real de la Santa General Inquijficion, Padre de la Prouincia de los doze Apostoles de Lima en el Perú, y Comi[[f]ario General de odas las de la Nueva España, de la Orden de San Franci[s]co en su Iglesia Cathedral, á 17 de Mayo de 1647. Ciudad de México: Imprenta de la Viuda de Bernardo de Calderón.
- CÁRDENAS GUTIÉRREZ, Salvador (2002). «A rey muerto, rey puesto. Imágenes del derecho y del estado en las exequias reales de la Nueva España (1554-1700)», en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora: El Colegio de Michoacán-CONACYT, pp. 167-195.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2001). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- FERNÁNDEZ GALÁN, Carmen (2001). *Obelisco para el ocaso de un Príncipe*. Zacatecas: UAZ-Textere.
- GÓMEZ DE LA MORA, Andrés y PARDO DE LAGO, Andrés (1647). *Real Mavseolo y Fvneral Pompa, qve erigió el excellentissimo Señor Conde de Saluatierra, y la Real Avdiencia desta Ciudad de Mexico. A las Memorias del Serenissimo Principe de España Don Baltassar Carlos. Que efté en*

² Existe un análisis y rescate filológico de los poemas y emblemas por José Pascual Buxò, donde se hace un análisis poético con temática fúnebre en la Nueva España del siglo xvii (1975).

- Gloria. Con licencia, en Mexico, año de 1647.* Ciudad de México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón.
- GRAVES, Robert (2009). *Los mitos griegos, I*, trad. de Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza.
- LYNCH, John (1988). *España bajo los Austrias, II. España y América (1598-1700)*, trad. de Albert Broggi y Juan-Ramón Capella. Barcelona: Península.
- MAZA, Francisco de la (1946). *Las piras funerarias en la historia y en el arte mexicano.* Ciudad de México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- MÍNGUEZ, Víctor (2001). *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- PASCUAL BUXÓ, José (1975). *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII).* Ciudad de México: UNAM-IIFL.

APROXIMACIÓN SEMIÓTICA AL *LEANDRO* DE JUAN BOSCÁN

Lucía LÓPEZ RUBIO
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

La figura de Juan Boscán siempre ha ocupado un lugar preeminente en la historia de la literatura española, pero su obra no ha contado con la misma suerte (Lorenzo, 2007: 16). Sin embargo, si nos acercamos de manera imparcial a su producción literaria descubrimos que su talento era similar e incluso superior al de otros poetas renacentistas mejor valorados por la crítica.

En este artículo, el centro de interés lo ocupará el poema mitológico *Leandro*, acusado de estar mal compuesto o de no gozar de una preocupación métrica adecuada. No obstante, estudios recientes prueban que el texto tiene un interés mayor del recibido (Lorenzo, 2007: 132). Para corroborarlo, he querido completar este trabajo con una aproximación semiótica a dos aspectos que no habían sido mencionados antes: la complejidad que el poema adquiere por su estructura rítmica y la introspección psicológica que el poeta aporta a los personajes a través de la creación de un sistema comunicativo único y de comprensión universal.

Para ello iré realizando un estudio contrastivo entre distintas versiones del mito que resaltaré la originalidad y complejidad que nuestro autor imprime a su obra. A su vez demostraré que la aparente torpeza métrica de la que ha sido tildado el poema no es tal, sino que responde a una finalidad temática y ambiental que imita o reproduce el movimiento de las olas del mar, el cuál marcará el devenir de la acción.

2. EL RITMO MARINO COMO MARCO ESTRUCTURAL Y TEMÁTICO DEL POEMA

Desde el comienzo del poema, el marco acuático en el que Leandro se mueve se extenderá a toda la obra, los versos introductorios son prueba de ello (vv. 3-6):¹ «Canta también la triste mar en medio, / y a Sesto, d'una parte, y d'otra, Abido, / y Amor acá y allá, yendo y viniendo».

Los pronombres demostrativos *acá* y *allá* marcan el espacio en movimiento donde transcurre la trama; junto a este ir y venir físico se moverán los sentimientos de los personajes: «El mirar, el hablar, el entenderse, / el ir del uno, el esperar del otro, /el desear y el acudir conforme» (vv. 16-18). Este ritmo cíclico en el que los personajes inician una acción, a continuación se detiene bruscamente y retoma otro que podría estar tomado probablemente de la tradición petrarquista donde el movimiento adquiere gran importancia, pero Boscán lo supera y lo transforma (Cruz, 1988: 45, 58, 59). El autor consigue hacer confluir la temática amorosa en torno a la separación de los amantes por un mar físico y simbólico, con la idea de continuo movimiento iterativo. Este concepto, como bien señala Weich (2001: 1381), establece un ritmo que lleva al amante a un eterno vaivén desde la esperanza a la desesperación y viceversa, ya marcado por Petrarca en su *Canzoniere* (34-35 y 58-60).

Boscán construye para Hero y Leandro un ritmo amoroso dividido en tres estadios: de aproximación, quietud y alejamiento, y les hace moverse en un entorno conflictivo, que puede percibirse desde el comienzo como una lucha constante por la condición virginal de ella y por las diferencias entre los orígenes de ambos (vv. 20-24):

Sexto y Abido fueron dos lugares,
a los cuales en frente uno del otro,
est'en Asia y aquel siendo en Europa,
un estrecho de mar los dividía.
Con sus ondas Neptuno en ellos dava;

Sexto y Abido son dos continentes y, por tanto, dos imperios divididos por un estrecho y bravo mar, sus habitantes sufren de manera física y metafórica los conflictos que ambos lugares mantienen, y a través de la maldad de Amor «por su plazer o por lo que'l se sabe» (v. 28). Hero y Leandro caminarán hacia su tumba, de manera progresiva, entre las aguas que los separan.

A pesar de las diferencias argumentales en las distintas versiones del mito, el motivo acuático está presente, pero, salvo en el *Leandro* de Boscán, este no influye en el ritmo del poema, ni en la acción de los amantes. Si tomamos como referencia la *Favola di Leandro et D'Hero* de Bernardo Tasso (1537), señalada como una de las versiones del mito clásico del que parte Boscán para elaborar su texto (Darst, 1978: 82), vemos cómo Tasso elabora un texto sutil, en el que logra transmitir la tensión entre el amor apasionado e ilícito y la fuerza del fato en su trágico final. Sin embargo, el poema carece del ritmo marino y de la profundidad psicológica que Boscán da a sus personajes.

¹ La edición que utilizaré para citar los versos del poema *El Leandro* será la *Obra Completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1999. Citada en la bibliografía.

Para ilustrarlo citaré algunos pasajes que darán cuenta de ello, el primero es la descripción del amor que sienten los amantes en el comienzo de su idilio (Tasso, 1557: 360):

Moffe con lenti pasi il gentil piede:
 Indi vedendo, che d'ardir ripieno,
 Che gli donava Amor, eu la seguía
 Nel sembiane turbata, et orgogliosa,
 Chi ti da questo ardir, basso dicea?
 Dove me verginella incauto segui?
 Me di superbo, et rico padre nata?

Se trata de una descripción detallada del encuentro y de las dudas de Hero, una sierva con voto de virginidad frente a la turbación que el amor le provoca. Más adelante es interesante mostrar cómo se describe la lucha de los jóvenes ante el mar que representa la separación real que el mundo impone a su relación (Tasso, 1557: 365):

Leandro son de la bell'Hero sposo;
 Con tai parole, o simili mandando
 La notte al duo bel corso, ordine danno
 A i lor dilette; a le noturne nozze.
 Col testimonio sol de la Lucerna:
 Ma poi che lor malgrado a dipartisi
 Da la necessita costretti furo,
 Mirato prima il sito de la torre,
 Er con la speme sua parti al desio
 Fece ritorno a le paterne case:
 Ella tornata al solito foggiorno
 Tutta la nova luce sospirando

Puede apreciarse con facilidad que el autor resalta lo complicado de la empresa nocturna y marítima que los personajes emprenden, pero el ritmo del poema no se detiene en ningún momento, ni recrea un movimiento marino. Aquí el mar ocupa un lugar temático, pero no rítmico, para verlo mejor es importante citar un fragmento del final de la historia, donde se aprecia que el centro de interés de Tasso era resaltar la lucha de Hero y su dolor de esposa tras ver muerto a su amado (Tasso, 1557: 377):

Et su gli homeri negri il mar t'adduce
 L'amante morto, il tuo Leandro mirto.
 L'Aurora il niso pallida turbata,
 Senza purpurea stola, senza rose,
 Sena ornamento alcun, frai ciechi membi
 Del tenebroso Cielo in questa apparue;
 Onde la Donna timida, angosciosa,
 Che vedea col pensier morto il suo bene,
 Hor questa parte, hor quell'altra mirando
 Del vasto, horribil grembo di Neptuno,
 Tosto, che da gli scogli lacerato,
 Er morto il vid ene le salte arene,
 Si come fosse dorsennata, et folle,

Si fece al petto, al crine, al viso oltraggio;
 Et, dove senza spirito giacea
 Il caro sposo, con veloci paßi
 Andata, si gettò, ful morto corpo;
 A cui gli ultimi basci, e'l piano estremo
 Et sconsolata dre gli ultimi accenti.

Tasso concentra la tensión argumental en la tristeza que la muerte causa y dedica mucho espacio a recrear la imagen de Leandro muerto en la orilla de Sexto, lleno de arena, en los brazos de Hero, angustiada y desconsolada (Tasso, 1557: 375-378). Sin embargo, no se da una verdadera introspección en la evolución o en el sentir de los personajes, tampoco en la importancia del mar en la trama. Mientras para él es un elemento más de la narración, para Boscán adquiere una fuerza única, se realiza casi una personificación y su presencia se extiende al ritmo del poema, al vocabulario e incluso a la forma en la que los amantes sienten y se relacionan entre ellos, como analizaremos.

Resulta también interesante analizar este mismo contraste con el poema de Museo, una versión del mito esencial, ya que los autores renacentistas parten de este texto (Sebastián, 2015: 214) y el propio Boscán lo tradujo (Darst, 1978: 82). El fragmento escogido corresponde a un canto de la tragedia que está por acontecer (Museo, 1994: 53-54):

Habla, diosa, del candil, testigo de furtivos amores, y de quien de noche ponía rumbo a unos himeneos que la mar le hacían cruzar, y de la boda tenebrosa, que no vio el imperecedero Día, y de Sesto y Abido, donde la boda nocturna de Hero. Del nadar de Leandro y del candil juntamente oigo hablar, del candil pregonero del recado de Afrodita...

Podemos observar que se transmite una gran tensión por el reiterado viaje a nado de Leandro, no obstante, el centro de interés de este poema es el lenguaje utilizado, la fuerza de la adjetivación ofrece al lector un relato marcado por «una tenebrosa boda», donde el ritmo pretende dar paso a la acción y a la historia narrada sin detenerse en los preliminares amorosos. Por el contrario, como más adelante veremos, Boscán incorpora elementos narrativos que alargan la historia y concentran la atención en los sentimientos y pensamientos de los personajes, quienes a través del movimiento crearán un lenguaje diferente, capaz de transmitir la imposibilidad de moverse, de avanzar y de elegir un destino ya escrito.

Otra versión ineludible es la del Soneto XXIX de Garcilaso, aunque la extensión es claramente menor, ya que se trata de un soneto, es interesante ver el contraste entre ambos autores y la complejidad que cada uno aporta al relato. Garcilaso se centra en el momento de mayor algidez de la historia: la lucha de Leandro con el mar y su muerte (2010: 509, vv. 5-8):

Vencido del trabajo presuroso,
 Contrastar a las ondas no pudiendo,
 Y más del bien que allí perdía muriendo,
 Que de su propia muerte congojoso.

A pesar de reflejar muy bien la agonía del personaje, Garcilaso hace referencia a la tensión física y psicológica que Leandro está viviendo, pero la alusión al elemento acuático no se relaciona con el ritmo del poema, pues las *ondas* u olas marinas no

condicionan la estructura, ni la sintaxis del texto, de modo que el sentimiento descrito se mueve de forma lineal desde la última inmersión en el agua del héroe hasta su muerte.

El siguiente texto seleccionado es el poema *Leandro y Hero*, *Poema Heroico* de Gabriel Bocangel y Unzueta, quien parece haber tomado el *Leandro* de Boscán como principal fuente de inspiración, salvo, como veremos, por el ritmo y la inclusión de aquellos pasajes tachados de digresivos (Fontana, 1989: 75). He seleccionado un fragmento relacionado con la descripción general de la trama narrativa donde se narra la situación geográfica de los jóvenes (Bocangel, 2002: 79, vv. 40-48):

Yaze allí, donde más se ilustra el día,
la garganta voraz del Ponto alevé,
que distingue con bárbara armonía de
Europa al Assia, por espacio breve,
penado vaso de ponçoña fría, al nauta
incauto, que sus ondas breve,
después en el Euximo mar dilata
selvas de vidrio, o paramos de plata.

La belleza de los versos y el uso de las metáforas es singular, pero carece de la tensión que establece el ritmo en movimiento y, a diferencia de la versión de Boscán, los héroes de Bocangel no viven un ir y venir de sentimientos, sino que se dejan llevar por el amor y la pasión que sienten de forma inmediata, sin que exista verdadera preocupación psicológica en la tensión que lleva a la entrega amorosa (Moya, 1966: 260-263).

Por último, y aunque podríamos citar un largo número de versiones, he dejado para el final las *Epístolas XVII* y *XVIII* de Ovidio editada por Moya en su recopilación de versiones del mito (1966: 226-253), donde se narran los amores de los jóvenes desde la perspectiva de Hero, sumida en la rabia y la pena por la pérdida de su amado. La fuerza de sus sentimientos introduce un ritmo agitado, pero no de vaivén, sino en dirección recta y opuesta a la impuesta por su entorno (1966: 228):

Comenzando a nadar, la fuerza flaca
vencida de las olas, quedé puesto en
tierra con favor de la resaca. [...] ¿Por
qué tu rabia y cólera remueves
contra mí? ¿Con qué licencia contra un
amante, como tú, te atreves?

Hero describe cada uno de sus movimientos en vano contra la mar: son acciones no culminadas que tendrán un punto de conexión con el poema de Boscán en sus versos finales, donde Leandro, al igual que aquí su amada, se enfrenta en vano a las corrientes marinas.

3. LA PRESENCIA DE CUPIDO Y DE LA PREDICCIÓN DE FUTURO COMO ELEMENTOS DE INTROSPECCIÓN AMOROSA

El carácter mitológico del *Leandro* introduce dos elementos externos: la predicción u oráculo, que más adelante analizaremos, y la presencia de Amor o Cupido como agentes que eliminan la culpa moral de los amantes a dejarse llevar por la pasión que los invade.

Frente a la versión de Tasso, donde los dioses (376) como Eolo o Neptuno son violentos con los amantes y les muestran sus faltas, aquí hallamos un Cupido caracterizado de una manera negativa, como un ser maligno que se deleita ofreciendo dolor de amor y que, a pesar de su estatus divino, es demasiado débil para agredir a humanos que poseen una fortaleza mental y moral firmes. Debido a ello, su actuación se verá determinada por la existencia de movimiento. En el poema se indica que Amor necesita la presencia de ruido y bullicio para conseguir que el individuo afectado por su flecha amorosa abandone el dominio de su cuerpo y se deje llevar por sus deseos, prueba de ello es la descripción del ataque a Hero (vv. 56-59; vv. 65-66):

Alegre'stava, 'stando retraída,
no buscaba solaz ni pasatiempos,
antes los pasatiempos la buscavan.
Virgen y virginal su vivir era; [...]
En tanto que esta vida ella sostuvo,
no pudo Amor entralle en su morada.

Su astucia deberá aguzarse para conseguir tomar el control de su víctima mientras esta se encuentre *durmiendo* (v. 73), o bien que se halle «en gran tropel de gente» (v. 74) «adonde vanamente esté atento» (v. 75). Sin embargo, el cambio que su flecha produce es descrito como un proceso cauteloso, pues cual serpiente, su veneno se va introduciendo lentamente en el cuerpo (vv. 76-79):

Allí se os meterá no sé por dónde,
y hurtándoos lo mejor y más guardado,
nunca lo sentiréis, hasta ya cuando
con la mano tentéis lo que allí os falta.

Esta amenazante descripción sugiere cierto disfrute por parte de Amor que goza ofreciendo pasión prohibida y mortal. Hero es la primera afectada de este mal y en ella se produce toda una metamorfosis física y psicológica desde la recepción de la flecha hasta su abandono en los brazos de Leandro. Este cambio es descrito progresivamente en el poema (vv. 81-85):

Que mientras 'stuvo dentro de sus puertas,
el amor no osó entrar a fatigalla.
Mas luego que salió do andava gente,
con maña le hurtó sus muchos bienes,
tanto, que la dexó pobre de rica.

El hurto precede a una justificación sobre la condición de la joven como alguien inocente que deja de ser responsable de sus actos (vv. 89-95): «la triste, en fin, / de pasar uvo por o sus tristes hados / la pudieron poco a poco llevar, / con blanda fuerça». El destino implacable, una vez más, se impone y libera al personaje de pecado. En la obra a pesar de situarse a los personajes al margen de las normas, ninguno de ellos es culpado.²

Tal y como indicamos antes, otro elemento que favorece ver en los amantes un ejemplo de lo duro e incierto del destino es la introducción del personaje de Proteo en la trama narrativa. A modo de oráculo predice un triste desenlace, ya presentido por los enamorados y a la vez omitido por la fuerza de sus sentimientos. Muestra de ello son las alusiones a los intensos pensamientos de los personajes desde su primer encuentro. En el caso de Leandro, en su primera visión de Hero percibe cuál será su final (vv. 211-214): «Así el cuitado de Leandro 'stava / sintiéndose venir su muerte cerca».

El comportamiento de Hero es diferente, ella es una privilegiada en esta versión del mito, y aunque el aviso de Proteo le ofrece la oportunidad de retroceder, no podrá evitar cumplir con su destino (vv. 1963-1968). De hecho, al conocer el desenlace de su aventura fingirá no haberlo oído y se convencerá a sí misma «cerrando los ojos» literal y metafóricamente a la verdad de lo pertinente de su elección (vv. 1969-1975):

En las palabras dél, ella bien vido
gran parte del proceso ya pasado
y aun d'aquello que por venir estava.
En lo de por venir, s'alteró mucho.
El primer movimiento fue de entendello,
mas el segundo fue cerrar los ojos,
no queriendo entender lo que'ntendía.

Boscán introduce en el texto la historia de Proteo justo antes de la primera visita de Leandro a Hero. Un augurio no casual, pues tras él no podrán evitar compartir el lecho conyugal y romper los votos hechos a Venus. El aviso omitido del oráculo humano sentencia el final de ambos, demostrando que el destino no puede eludirse. Pero lo aparentemente simple de esta aventura amorosa conllevará una gran introspección en el alma de los amantes justo antes de ceder al deseo (Béhar, 2013: 268).

La mencionada extensión del poema causada por este pasaje da espacio al poeta para profundizar en el nacimiento del amor y en la aceptación de este. Los personajes presentados por Boscán superan la identificación con el mitograma del deseo sexual irreprimido, pasional y a la vez frustrado (Carreño, 2002: 55) que se atribuye al mito de *Leandro*, añadiendo así una novedad al carácter del personaje: la lucha entre cuerpo y mente o, dicho de otra manera, entre razón y pasión. Hero y Leandro son muy conscientes desde el primer momento de lo peligroso de su idilio, y esto se refleja en sus pensamientos y movimientos corporales.

En el poema el cuerpo es el medio utilizado para expresarse y para actuar. Cupido solo puede atentar contra ellos cuando la mente está más distraída y por ello los jóvenes, al contemplarse, sentirán en su interior la necesidad de moverse el uno hacia el otro, con

² El suicidio final de Hero recuerda al de Melibea y no es casual. Pleberio en su planto elogia a la sierva de Venus para igualarla a su hija y justificar ambas muertes (Carreño, 2002: 56).

tanta fuerza que se declararán su amor en el verso 790, mucho antes siquiera de conocer sus nombres, suceso que ocurre en el verso 856.

Esta falta de decoro viene dada por la falta de autocontrol, y aunque no encontramos una descripción de todas sus extremidades, pues el matiz erótico está ausente en el texto (Morros, 2013: 244-261), los miembros referidos muestran un enfrentamiento progresivo al ritmo del poema hasta que este los aniquile en busca de la armonía natural. Para comprender bien a qué me refiero analizaremos el proceso de enamoramiento de Hero y Leandro desde su primer encuentro hasta la aceptación individual de este.

La descripción progresiva de la actitud y del carácter de Hero, desde el inicio del poema, cuando ajena a los planes de Amor entra en el templo de Venus, muestra bien su evolución (vv. 142-148):

En su cuerpo su alma se mostrava,
y víase también claro en su alma,
que a tal alma, tal cuerpo se devia.
Levantava los ojos a sus tiempo,
sin parecer que s'acordava dello,
dando con un descuido mil cuidados.
El andar, el mirar, el estar queda,

El autor dice que el cuerpo y el alma de Hero eran uno, estaban unidos y ambos se movían en una sola dirección. Su «levantar de ojos» y «su movimiento», cualquiera que fuese, resultaban mortales para todo el que la miraba, pues ante su mirada impávida todos caían rendidos de pasión.

La técnica utilizada por Boscán para crear un entorno de tensión en movimiento se construye a través de los verbos utilizados para enunciar o describir cada acción. Si observamos cada pensamiento, cada impulso de actuar va precedido por tres acciones, una de acción o movimiento, otra de quietud y una última de retroceso, cual ola en el mar que llega a la orilla, permanece allí un instante y vuelve a su posición inicial. La expresión de los temores de Leandro por enfrentarse a Venus evidencia este vaivén interno y externo del personaje (vv. 202-218):

Solo, Leandro calla y solo muere,
solo cierra su boca y aun sus ojos,
apretándose en su profunda llaga.
Como el doliente que su muerte teme,
que no osa dezir donde le duele,
y de miedo del mal se da por sano,
de flaco y d'apretado haziendo esfuerços,
así el cuitado de Leandro 'stava
sintiéndose venir su muerte cerca.
Conoció la saeta emponçoñada,
vio la mano de donde salió el tiro,
sintió que al coraçon l'acudió el golpe,
entendió más, cual llaga se le hizo,
y concluyó que por manera alguna
no podía escaparse de la muerte.

Leandro cierra sus sentidos para dejar de sentir amor, quiere eliminar lo que ve para alejar de sí el sentimiento que se está apoderando de su mente. La vista tendrá un papel importante en el proceso de seducción inconsciente de la pareja, relacionada con la contemplación platónica (Green, 1948: 94), de hecho, en el primer encuentro se resaltarán mucho la función visual para alentar el deseo de ambos, los amantes crearán un lenguaje corporal a través de los sentidos que les permitirá comunicarse más allá del habla, creando un código común que nos permite acceder de manera sencilla a la interpretación semiótica (Garrido, 1994: 81) de su comunicación sin necesidad de una conversación verbal (vv. 232-239):

Y empeçó a recibir aquella vista
d'aquel sol que aserenava el mundo.
Dexó estender sus rayos por su alma,
hechando su calor y luz por ella,
y así l'esclareció, y él levantóse
con nuevos alboroços levantados,
y empeçó con Amor a entrar en cuenta,
acordando de no dexar morir.

La visión de Hero, como una fuente de luz prodigiosa que emite calor y provoca fuego en el interior de Leandro es lo suficientemente fuerte como para que se levante en pos de ella. El lenguaje corporal supone un significante de carácter universal capaz de transmitir los reparos de los personajes ante sus sentimientos. Pero a pesar de ver claro el significado de cada gesto, la declaración amorosa no resulta sencilla, pues la pérdida de la razón no lo exime de ver los peligros que entraña (vv. 285-288): «Luego, después, su corazón temblando, / se le tornava atrás, y s'encogía, / arrepentido bien de sus esfuerços». La lucha interna del héroe afecta a sus órganos, su corazón se encoge produciendo miedo y retroceso, pero Amor gana la batalla y consigue mover a Leandro hacia Hero (vv. 292-297):

Mas el deseo, en fin, atizó el fuego,
y en gran parte quitó los movimientos
del triste miedo y del grosero empacho.
Y así, cobrando esfuerço poco a poco,
movió sus pies el afligido amante
hazia dond'ella 'stava al otro cabo.

La progresión del movimiento de los pies muestra la lucha física y psicológica del personaje, que continúa sintiendo vergüenza por lo deshonesto de sus actos (vv. 297-308). El conflicto permanente entre cuerpo y mente lo gana el deseo, empujando a ambos a unirse de nuevo, pero, en esta ocasión, para encomendarse a lo prohibido.

Llegados a este punto, los amantes hablan a través de los sentidos mediante el código creado por ambos. Los ojos, como indicamos antes, serán los portavoces del cuerpo, «los efectos del amor llegarán al individuo a través de ellos, utilizando las variantes de avance y retroceso» (Jauralde, 1990: 220), siguiendo así el ritmo marcado por Boscán. La adhesión a este movimiento de ida y vuelta hace que Leandro viva en lucha constante con su mente para perseguir los objetivos que se ha propuesto conseguir (vv. 311-321):

Y empecó con los ojos d'hablalle
 tanta verdad, que presto fue entendido.
 A ratos mirava con cautela,
 Arrebatando alguna vista,
 a hurto de la gente que allí andava.
 Otras vezes, se transportava todo,
 y sin tener en sí cuenta con nada,
 abría los sus ojos ciegamente,
 dexándolos topar en aquel rostro,
 do su bien y su mal estaban juntos.

Hero, engañada por su percepción sensorial, deja a Amor entrar en su alma y producir en ella sus efectos, un elemento habitual en los poetas petrarquistas, como aclara Jauralde (1990: 226). A través de la constante apelación al mundo de los sentidos, se produce una idealización del sentimiento amoroso donde el cuerpo es una sugerencia positiva las más de las veces, cuando no exultante que no precisa del uso de la palabra para comunicarse. Leandro provoca en Hero una serie de movimientos *confusos* que evidencian su nerviosismo, una actitud que Hero no solía padecer (vv. 490-505). Este abanico de gestos son su manera de resistirse al «blando amor» que se le ofrece, pero antes de dejarse llevar por completo consigue mostrarse esquivo y proteger su dignidad. Para ello pone en escena un ritual gestual desmedido donde «ella movida entonces con más saña, /ni se dexó llevar por dond'él quiso, /ni sobre'l manto le sufrió la mano» (vv. 563-565), seguido de palabras en tono de amenaza (vv. 573-574): «¿No sabes tú, los hombres de mi sangre, /que te castigarán si saben esto?», sobre los castigos que su familia y la diosa Venus le infringirían al robarle la virginidad. Consciente de su difícil condición, Leandro la persuade, con razonamientos falsos, para que abandone los caminos de la razón y se deje guiar por sus sentimientos (vv. 647-651):

Tú, y las que'stáis a Venus consagradas,
 en lecho conjugal havéis de veros.
 Tu santa religión, sagrada y pura,
 será corresponder, por igual peso,
 al punto del amor que te presentó,
 atándote en la ley del matrimonio.

Tras tales argumentos Hero manifiesta ciertas dudas (vv. 703-709; vv. 741-743), pero finalmente acepta de manera espontánea e inesperada la solicitud de matrimonio (Morros, 2013: 244-261). Lo sorprendente es el contraste entre los discursos inmediatamente anteriores y este, pues el tono de enojo y de ofensa se transforma en palabras de ternura y amor, propias de alguien que no entiende lo que se siente movido a hacer y se desploma física y psicológicamente ante su adversario: el amor (vv. 739-749). A partir de este momento Hero admite sus sentimientos y se declara esposa de Leandro. Una vez aceptado el acuerdo, recobra la cordura y solicita saber quién es el dueño de su voluntad. El grave error de entregarse a un desconocido nos indica que hasta este momento Hero ha actuado guiada por los impulsos del amor y ha forzado a su mente a acompañarlos. Al recuperar la unión de razón y deseo está preparada para ser amada.

Leandro, a pesar de las apariencias, recorre el mismo camino que Hero. Aunque él no es siervo de Venus, se arriesga a sufrir graves consecuencias si es descubierto. Su cautela al actuar muestra que el temor está presente, pero su despreocupación por saber quién es su amada, o por dar a conocer su propio estado, evidencian que la flecha de Amor guía sus pasos.

4. RUPTURA Y RESTAURACIÓN DEL RITMO EN EL POEMA

Una vez que los amantes han decidido cómo llevar a cabo su relación queda un último aspecto a tener en cuenta: los actos posteriores a la aceptación del amor y a cada uno de sus encuentros sexuales. Estos momentos estarán protagonizados por los viajes a nado de Leandro. La metafórica conversión del héroe en su propia nave conlleva una lucha constante con el mar, que evidentemente representa la sociedad a la que se enfrentan con su idilio. El ritmo de las olas cobra especial fuerza en este punto del poema, pues los viajes a nado de Leandro y el fluir del amor comienzan a cambiar el ritmo del verso, la acción comienza a ir hacia delante de forma única, sin pausa, ni retroceso, el héroe se convierte en barco y pasajero a la vez e inicia un desafío al mar (vv. 879-882):

Yo mismo seré'l barco y el remero,
y siendo el llevador seré'l llevado.
Yo romperé las ondas de Neptuno,
y mi proa porné contra los vientos
d'Eolo, y no me turbarán los Phocas.

La fuerza de sus palabras, la acumulación de acciones que solo se mueven en un sentido, el de avance, rompen el equilibrio del mar, que tiene un retroceso natural contra el que Leandro lucha. Este ir a contra corriente refleja bien la realidad de las aguas en las que se basa el poema.

En su primera vuelta en barco, tras prometer ser capaz de cruzar a nado, Leandro va observando el movimiento del mar y se propone luchar contra cualquier tempestad si su dicha continúa (vv. 1010-1021). Pero después del primer encuentro sexual, los instintos amorosos de ambos no son capaces de esperar el momento propicio para repetirlo, y Leandro, guiado a duras penas por la luz de Hero, morirá en su intento (vv. 2753-2765):

Este andar peleando duró tanto
que Leandro, que'n fin era de carne,
començó, el triste, de perder sus fuerças.
Empeçaron sus braços a vencerse,
sus piernas anduvieron desmayando,
entrávale la muerte con el agua,
y dél a su plazer tomava el tiempo.
Él viéndose morir entre'stos males,
la postrer cosa hizo el desdichado
fue alçar los ojos a mirar su lumbre.
Y aquel poco d'aliento que tenía,
echóle todo en un gemido baxo,
embuelto en la mitad del nombre d'Hero.

La progresiva muerte de Leandro devuelve el equilibrio al mundo, el cual continúa con su movimiento rítmico libre de alteraciones. Los versos finales no son de condena, sino de compasión y cariño hacia el idilio amoroso de los personajes (vv. 2766-2771):

Y allí un golpe le dio del mar tan bravo,
que le sorbió del todo en un instante,
y en este mismo punto, un torbellino
de matar la lumbrecilla,
testigo fiel y dulce mensagera,
d'estos fieles y dulces amadores.

El ritmo del mar termina dominando al nadador y «sorbiéndole su alma» para recuperar la armonía que sus amores perturbaban, muestra de ello es la última estrofa (vv. 2787-2792):

Tras esto, así sin más pensar en su muerte,
dejándose caer de la ventana,
dio sobre'l cuerpo muerto de Leandro,
que aún entonces se l'acabava el mundo.
Y así se fueron juntas las dos almas
a los campos Elisios para siempre.

Estos versos finales implican un último movimiento hacia un mundo alejado del mar, que puede permitir un ritmo a contracorriente donde estas dos almas se puedan amar sin tener que luchar por ello en un movimiento lineal, sin retroceso.

5. CONCLUSIÓN

Finalmente, como hemos podido analizar a lo largo del artículo, ha quedado demostrado que tanto la extensión del poema, como la presencia de un ritmo marino ligado a los movimientos y sentimientos de los personajes permitieron a Boscán crear un ritmo narrativo único, capaz de aunar todos los elementos que sus contemporáneos y predecesores incluyeron, pero aportando originalidad y una calidad significativa al texto (Fontana, 1989: 2).

La ampliación que opera con respecto a los poemas de Museo y Tasso es sin duda la esencia de su obra, pues sin este amplio margen de escritura habría sido imposible otorgar al texto de la profundidad poética que merece (Lorenzo, 2006b: 2).

Es importante añadir que este aspecto ha permitido también el desarrollo psicológico de los personajes y la creación de un lenguaje gestual completo, con un código interpretativo único y a la vez universal, pues su objetivo es transmitir al ser amado y al lector los sentimientos de los amantes sin hacer uso de las palabras.

Por todos estos motivos podemos afirmar que el *Leandro* de Boscán es una de las mejores versiones del mito de las que disponemos, que sitúa al autor en un lugar mucho más elevado como poeta del que habitualmente se le confiere.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BÉHAR, Roland (2013). «Empezó a recibir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo...»: el *Leandro* de Boscán y la filografía del Renacimiento», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* (ejemplar dedicado a la obra de Juan Boscán), pp. 267-302.
- BOCANGEL Y UNZUETA, Gabriel (2000). *Obras completas*, ed. de Trevor J. Dadson, Pamplona-Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana Editorial Vervuert.
- BOSCÁN, Juan (1999). *Obra Completa*, ed. de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio (2002). «El navegante en “caravana de fuego”: Leandro o la escritora “con letra bastarda”», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 6, pp. 55-72.
- CRUZ, Anne (1988). *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. West Lafayette, IN-Amsterdam: Purdue University-John Benjamins.
- DARST, David H. (1978). *Juan Boscán*. Boston: Twayne Publishers.
- FERNÁNDEZ TALVIEL DE ANDRADE, Bárbara (1990). *El mito de Hero y Leandro en la literatura oral europea*. Madrid: Universidad Complutense.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo (1989). «Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro», *Cuadernos de investigación filológica*, 15, pp. 71-86.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: CSIC.
- GREEN, Otis H. (1948). «Boscán and Il Cortigiano: The historia de Leandro y Hero», *Thesaurus*, tomo IV, 1, pp. 90-101.
- JAURALDE POU, Pablo (1990). «Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del siglo XVI», en Agustín Redondo (ed.), *Le corps dans la société espagnole des XVIIe et XVIIIe siècles: Colloque International (Sorbonne, 5-8 octobre 1988)*. Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 219-232.
- LORENZO, Javier (2006a). «Retórica y retrospectiva en el *Leandro* de Boscán», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 12, 1, pp. 25-36.
- LORENZO, Javier (2006b). «A propósito de una digresión virgiliana: cortesanía e imitación en el *Leandro* de Boscán», *Lemir*, 6, pp. 1-22.
- LORENZO, Javier (2007). *Nuevos casos, nuevas artes: intertextualidad, autorepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*. Nueva York: Peter Lang.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2013). «La moralización del *Leandro* de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* (ejemplar dedicado a la obra de Juan Boscán), 7, pp. 199-266.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (1966). *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MUSEO (1994). *Hero y Leandro*, trad. y ed. de José Guillermo Montes Colas. Madrid: Gredos.
- SEBASTIÁN PERDICES, Irene (2015). «Leandro y Hero: de la Edad Media al Renacimiento europeo», *Medievalia*, 18, 1, pp. 209-216.
- TASSO, Bernardo (1555). *I tre libri de gli amori*, in Vinegia Appresso, Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli (ed.). Biblioteca Digital Hispánica, en línea: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/Y3i-xxx9vcxA/BNMADRID/225770132/9> [consulta: 20/03/2016].
- VEGA, Garcilaso de la (2010). *Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Fernando de Herrera. Obras Poéticas Completas*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano. Madrid: Cátedra.
- WEICH, Horst (2001). «La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII “Gentil señora mía”», en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 1371-1384.

UN POEMA INÉDITO DE LAS FIESTAS DEL SAGRARIO EN TOLEDO DE 1616 Y SU RELACIÓN CON LOPE DE VEGA

Abraham MADROÑAL
Universidad de Ginebra – Anales Cervantinos

Una parte de nuestra literatura del Siglo de Oro se quedó por el camino, es decir, intentó convertirse en libro y se tuvo que conformar con permanecer en el manuscrito que su autor había dispuesto para la imprenta. Afortunadamente, algunas de esas obras no se han perdido y se han quedado durmiendo el sueño de los justos en algún archivo o biblioteca. En este caso se encuentra el manuscrito que hoy editamos, una relación en verso, formada por tres romances, que se titula *Fiestas reales que la imperial ciudad de Toledo hizo por nueve días a la traslación de Nuestra Señora del Sagrario a su nueva capilla* y que presentó al Consejo, en 1616, en busca de las licencias necesarias un tal Mateo Fernández, del que solo se dice que era «vecino de Toledo». Muy probablemente se trate de uno de los muchos seudónimos con que se jugaba entonces para encubrir un nombre por cualquier razón.

Son bien conocidos los festejos que describe el citado manuscrito, que tienen lugar en Toledo en 1616, cuando el cardenal de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, tío del duque de Lerma, decide organizar unas majestuosas fiestas en la ciudad imperial, con motivo del traslado de la Virgen del Sagrario a su nueva capilla en la catedral. Como era habitual entonces, las fiestas llevaban emparejadas todo tipo de celebraciones: fuegos, toros, cuadrillas de caballeros, autos de fe y, también, una justa literaria que sería famosa porque supuso el triunfo de Góngora y los suyos frente a Lope y los poetas del Tajo, que habían brillado en justas anteriores (García Page, 1988).

En efecto, desde principios del siglo XVII había habido varios certámenes poéticos en Toledo (por ejemplo, los años 1605, 1608, 1609, 1613 y 1614), casi todos durante el tiempo

en que el Fénix vive en la ciudad (Madroñal, 1999); pero en la justa de 1616 no participa Lope, ni tampoco su grupo poético toledano, excepción hecha de Valdivielso (por su vinculación con el arzobispo). Da la impresión de que la participación de Góngora y sus seguidores origina la no presencia de Lope y los suyos, aunque ya hemos referido en otro lugar que el comediógrafo pudo tomar parte en ausencia con la composición de su obra *El capellán de la Virgen* (Madroñal, 2015).

1. TOLEDO ENTRE 1615 Y 1616: LA INMACULADA, SAN ILDEFONSO Y LA VIRGEN DEL SAGRARIO

El caso es que Toledo vivía lo que se puede considerar un clima de fervor religioso desde, al menos, un año antes. Y puede que Lope también participara de dicho fervor, recién ordenado en 1614 (precisamente en la ciudad), justo el año en que habían aparecido sus *Rimas sacras*, libro que como explicaré más adelante tiene algo que ver con los textos que quiero considerar aquí.

La defensa del dogma de la Inmaculada en Toledo cobra capital importancia por esos años y la ciudad lo toma como cuestión primordial, a lo que ayuda también el rey Felipe III. Así, en 1615 se organizan fiestas para celebrarlo, fiestas que recoge el impreso *Relación breve de lo que se ha hecho en el insigne convento de San Juan de los Reyes de Toledo... el día de la limpia Concepción... y lo demás que hubo en los ocho días de su octava* (1615). También en ese año Valdivieso había pedido licencia para publicar su poema en octavas *Sagrario de Toledo* (1616), que cuenta pormenorizadamente la vida de san Ildefonso, y había compuesto el poema *Romance de la inmaculada concepción de la Virgen María*, por el maestro Josef de Valdivielso (Sevilla: Gabriel Ramos Bejarano, 1616),¹ que conoce segunda edición con el título de *Romance a la limpia y pura concepción de la Virgen santísima, madre de dios, compuesto por un devoto suyo* (Zaragoza: Juan de Larumbe, 1618).² Muy conocido es el auto sacramental del mismo maestro, *La descendión de la Virgen nuestra señora*, y aun sabemos que compuso otro, perdido hoy, donde se dramatizaba el hallazgo de la Virgen del Sagrario (Marcello, 2004).

Por su parte, Lope de Vega escribe dos coloquios dedicados a la Inmaculada Concepción en 1615: el *Coloquio pastoril en alabanza de la limpia... concepción de la Virgen* (Málaga: Joan René, 1615) y el *Segundo coloquio de Lope de Vega entre un portuquez, un castellano, un vizcaíno, un estudiante y un mozo de mulas en defensa y alabanza de la limpia concepción de Nuestra Señora* (también en Málaga: Joan René, 1615);³ además había incluido en las *Rimas sacras* una canción dedicada al cardenal de Toledo, en la traslación de los huesos de sus padres y hermanos a su santa iglesia (*Rimas sacras*, p. 441). En lo que se refiere al teatro, compuso también la comedia citada, *El capellán de la Virgen* (1616), y otra titulada *La limpieza no manchada*, al parecer encargo de la Universidad de Salamanca, con motivo del voto de esta al dogma de la Inmaculada en 1618 (Howe, 1986).

En casi todas estas obras aparece el santo toledano por excelencia, san Ildefonso, protagonista de la comedia de Lope *El capellán de la Virgen*, a la que ya he hecho alusión.

¹ Se conserva en la BNE: VE/58-66.

² También en la BNE: VE/28-18.

³ Ambos en la Biblioteca Nacional de España: R/ 2221(1) y R/ 2221(2).

Parece corresponderse bien con ese fervor de los escritores y de la ciudad. Lope se une al empeño de los habitantes de Toledo de sacar a uno de sus santos predilectos para reivindicar algo, en este caso la inmaculada concepción de la Virgen, pero también la importancia de su sede catedralicia, porque a Ildefonso se le había aparecido la Virgen en la catedral para imponerle la casulla.

Hay que tener en cuenta que Lope se encuentra en Toledo en 1614 y 1615, en el primero de los años preparándose para recibir las órdenes sacerdotales, cosa que ocurre el 24 de mayo (Martínez, 2011: 319), y en la segunda de las fechas, 1615, viaja a la ciudad para asistir a un auto de fe en abril, pero permanece en ella al menos hasta mediados de junio de ese año, parece que huyendo de su propia mujer y acompañado de una nueva amante (*ibid.*, pp. 336 y 339).

El caso es que en 1616 se celebran las grandiosas fiestas, en las que el arzobispo quiere festejar la traslación de la Virgen del Sagrario a la catedral y la descenso de la Virgen a imponer la casulla a san Ildefonso, en agradecimiento por haber defendido su limpieza, fiestas que se recogen en bastantes fuentes, como luego señalaré. Y en 1617 también se imprime el libro de Baltasar de Medinilla dedicado al asunto, la *Limpia concepción de la Virgen nuestra señora*, reeditado un año más tarde, y en el que tanto tuvo que ver Lope (Madroñal, 1999). En ese mismo año, sabemos del empeño personal del rey en el asunto, pues escribe a la universidad toledana para que su claustro apoye con su voto el fervor inmaculista, cosa que sucede por unanimidad, con la aprobación —entre otros— de amigos de Lope, como el maestro Valdivielso o los hermanos Alonso y Eugenio de Narbona (Vizuet, 2005). Las repetidas alusiones, en *El capellán de la Virgen*, a Felipe III, gran defensor del dogma de la Inmaculada, sugieren la presencia del rey en la representación de la obra y el deseo de adularlo especialmente.

Además de la comedia, las fiestas de 1616 suscitaron la composición de bastantes textos, algunos manuscritos, como la relación en verso del citado Mateo Fernández; otros llegaron a la imprenta, como, por ejemplo, el titulado *Solenísimas fiestas que la insigne ciudad de Toledo hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora* (1616);⁴ el impreso alguna vez atribuido a Eugenio de Narbona, *Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo en la traslación de la sacrosanta imagen de nuestra señora del Sagrario* (Toledo: Bernardino de Guzmán, 1616),⁵ y, sobre todo, el libro de Pedro de Herrera, la *Descripción de la capilla de la Virgen del Sagrario* publicado ya un año después (1617), que describe con todo lujo de detalles lo que en los impresos y manuscritos anteriores no era sino un pálido eco de tan importantes fiestas.

Llama la atención el hecho de que en el citado *Solenísimas fiestas*, de 1616, aparezca justo al final un soneto de Lope de Vega que se imprimió en sus *Rimas sacras* (1614), el que empieza: «A donde quiera que su luz aplican»⁶ y que allí aparece sin nombre de autor. Es indicio de que los asuntos de la Virgen y de Toledo interesaban a Lope por lo menos desde

⁴ Curiosamente, escoge la misma imagen de portada que el impreso antes citado de 1615.

⁵ Su nombre figura manuscrito en el impreso consultado en el archivo de las Descalzas Reales de Madrid (signatura B-192), pero Pedro de Herrera recuerda en su *Descripción* que no podía ser cierta tal atribución, negada por el propio Narbona, dada la diferencia de estilos y también el pobre tratamiento de tan importante asunto.

⁶ Se trata del Soneto 60 de las *Rimas sacras*. No contiene variantes con respecto a su versión impresa en el libro.

hacía unos años, y también que los toledanos tenían muy presente su autoridad en este tema. Porque no solo Lope incluye el asunto en una obra teatral. Sandoval y Rojas quería organizar por todo lo alto la inauguración de la nueva capilla del Sagrario y la traslación de la Virgen y no reparaba en gastos. El cabildo de la catedral secundaba los deseos de su arzobispo y, en reunión de 18 de febrero de 1616, quería dar realce a los festejos, y así aprobaba que los días de la octava, que es cuando se iba a celebrar la fiesta, tuvieran lugar una serie de actos, entre los que se contaban como asuntos: la música a la guitarra, el danzar, la música de un instrumento de facistor, las voces del coro, la poesía castellana y latina, y «alguna comedia hecha a propósito y encomendada de muy buenos farsantes» (*Actas Capitulares*, 18 de febrero de 1616, citado en Martínez Gil, 2006: 979). Acaso fue Lope el encargado de escribir la comedia, pues tenía buena relación con el arzobispo (Laínez Alcalá, 1958), y, probablemente, por eso el Fénix no participa en el certamen poético, en manos de los ingenios gongorinos, sino en la composición de su comedia *El capellán de la Virgen* (Madroñal, 2015). Eso permitía reafirmarse ante el arzobispo y no quedarse fuera de un acto en el que estaba el propio rey. Eso explicaría la ausencia de Lope en la justa poética, pero su presencia en la fiesta por medio del teatro, lo que de paso le permitía burlarse de los cultos y en especial el autor del *Polifemo*.

El problema aparece con la relación correspondiente, que tenía que recoger todo lo que había sucedido en las fiestas. Pedro de Herrera, en el prólogo al lector de la *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, da cuenta detallada de la complicación surgida:

Mandome el ilustrísimo señor cardenal primado de las Españas escribir la celebridad que hubo en la translación de la santa imagen del Sagrario a la capilla que la ha dedicado, el fin principal desta resolución fue representarlo a su sobrino, el excelentísimo señor duque de Lerma, que por alguna indisposición y muchas ocupaciones no acompañó a su majestad en la asistencia de aquellas fiestas. Y el mismo señor cardenal, por su natural templanza y atención, sabiendo que la ciudad de Toledo había señalado persona a este propósito, me mandó también cesar en ello, prometiéndose que por ser actual corregidor el licenciado Gregorio López Madera, del Consejo de su majestad alcalde de casa y corte (insigne por lo que ha escrito en Derechos y Historia), esta relación correría por su mano o la habría encargado a quien la correspondiese, teniendo él la superintendencia para realzar el lucimiento que se esperaba. Entendióse después que por igual consideración la ciudad dispuso que de su parte no se prosiguiese. Pasaron muchos días en esta calma o intercadencias, hasta que por el mes de diciembre salieron impresos algunos pliegos en que sumariamente se refiere la fiesta y, léídos, han desengañado haberse hecho sin orden. Y si bien muchos han querido decir que es obra del doctor Eugenio de Narbona, él ha purgado ya estas sospechas, porque le estilo no consuena con la presunción de su ingenio, como porque, siendo hijo de Toledo, no haría papel desautorizando su patria con ofensivo epítome de la mayor solemnidad festiva que ha tenido. Demás que el doctor siempre ha deseado nombre de estudioso y tiene obligación de no ignorar el cuidado y cortesía que han menester las impresiones. Y sobre todo es buena prueba de su inocencia haberse hallado ya por dañador un varón devoto que, en pasando las fiestas, escribió aquellos pliegos a ciertas religiosas para excitar la piedad en venerar la santa imagen, y cogiéndoselos codicioso otro impresor, los dio a la estampa (Herrera, *Descripción*, 1617, «Al lector»).

O, lo que es lo mismo, tanto el cardenal como el ayuntamiento, pensando cada uno que el otro había encargado la relación de las fiestas, al final no encomendaron a nadie la

tarea y aparecieron algunos pliegos en diciembre, en los que muy resumidamente se describía la fiesta; en un principio pensaron que se debían al buen hacer del doctor Eugenio de Narbona, pero luego se descubrió que se debía a «un varón devoto» que los había escrito para unas monjas y que se habían impreso contra su voluntad por un «codicioso impresor», que no pudo ser otro que Bernardino de Guzmán.

2. UN POEMA INÉDITO

El caso es que, como dice Herrera, la atribuida a Narbona no fue la única relación escrita para contar la fiesta, como hemos visto, y al misterioso Mateo Fernández le pareció también que debía hacerse una relación sucinta en verso de las fiestas de 1616, y tampoco quería que quedase manuscrita, sino que se difundiera por medio de la imprenta, para lo cual solicitó licencia al Consejo de Castilla. Acompañó a las poesías un memorial; pero el citado Consejo no concedió el permiso y ni siquiera envió el manuscrito a la censura (Bouza, 2012: 223-224).

El conjunto de hojas que forman la *Relación* constituyen un expediente, en el que se indica que lo vea *Villarreal*, en Madrid, a 28 de noviembre de 1616. Un poco más abajo, en el mismo folio, se apunta *Véase*. Y debajo la firma del doctor Francisco Márquez, que abajo del todo, en la misma hoja, escribe: «No ha lugar lo que pide» y rubrica. De tal forma que el autor se quedó sin la licencia de impresión solicitada. Fernández no reclamó la obra y esta quedó para siempre en el archivo de la escribanía de cámara (*ibidem*), gracias a lo cual se nos ha conservado hoy en el Archivo Histórico Nacional.⁷

No sabemos a quién corresponde el nombre de Mateo Fernández, pero lo más probable es que sea un seudónimo, que quiere jugar a despistar a los miembros del Consejo y a la censura, porque existía en la época, en la misma ciudad de Toledo, un bachiller llamado Mateo Fernández Navarro, boticario, que había publicado en 1613 un libro con el largo título de *Floresta espiritual con un auto sacramental nuevo, compuesta por el bachiller Mateo Fernández Navarro, vecino de Toledo. Tiene al fin del libro la justa literaria, hecha en la misma ciudad a la beatificación del glorioso padre Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, dirigida a la Virgen María* (Toledo: Tomás de Guzmán, 1613). No parece que sean la misma persona el autor de la *Floresta* y el de nuestra relación en verso, que nunca se habría apeado de su título de bachiller, en caso de pedir licencia para otra obra poética.

El poema se divide en tres romances de 92, 184 y 184 versos, que no repiten rima, por cuanto el primero rima en *a-o*, el segundo en *a-a* y el tercero en *e-o*. El primer romance invoca a la Virgen y habla del cardenal y de sus buenos intentos de arreglar la capilla donde se va a instalar a la Virgen en la catedral. Hace una breve historia del tiempo que duraron estas obras (seis años) y describe con pormenor el engalanamiento de dicha capilla. El segundo romance refiere cómo, acabada la capilla, se decide trasladar a la Virgen, para lo cual Toledo ordena que se hagan fiestas. Se describe el traslado de la Virgen de donde estaba a su nuevo emplazamiento. También la llegada del rey y la familia real. Posteriormente se describen las fiestas y los elementos que las componen: sermones, fuegos artificiales, cohetes, justa literaria, danzas, toros... El tercer y último romance continúa centrándose

⁷ Lleva la signatura Consejos, 45555. Lo dio a conocer Bouza (2002).

en la procesión de la imagen, describe los arcos triunfales con que se había engalanado la ciudad, los autos sacramentales y de fe que se celebraron, y finaliza con una referencia elogiosa al cardenal Sandoval y Rojas, deseándole que viva eternamente, al cabildo catedralicio (al que desea que tenga rentas dobladas) y a la ciudad de Toledo.

En total, 460 versos. Claramente, el autor es un poeta culto, que tiene una letra cuidada y clara; pero que parece no haber asistido a las fiestas que cuenta, por cuanto confunde algunas fechas. Así, el 26 no fue jueves, como dice, sino miércoles. Y las fiestas no acabaron el día 31 de octubre, duraron algunos más del mes siguiente (en total, catorce y no nueve). También parece confundir los días en que sucedieron determinados eventos (como los toros y cañas), según las otras relaciones que conocemos.

La vinculación con textos de Lope de Vega, tanto en el presente poema manuscrito como en el impreso de 1615, es más que evidente. No solo es que este último se copie un poema suyo de las *Rimas sacras* (1614), es que también se encuentran parecidos bastante notables en versos del poema manuscrito de Mateo Fernández. Sin duda, la influencia del Fénix no podía dejarse de lado, porque de alguna forma estaban presentes sus versos, pero también su persona en momentos bastante cercanos: Lope acababa de ordenarse sacerdote en Toledo, en 1614, y había contribuido al dogma de la Inmaculada en las obras antedichas, poemas y coloquios, pero también —y especialmente— con su comedia *El capellán de la Virgen*, que se centraba en san Ildefonso. Los ingenios de la ciudad no pudieron menos que tener muy en cuenta sus textos, y Mateo Fernández, o quien su nombre encubra, no era una excepción.

3. APÉNDICE EDITORIAL⁸

†

FIESTAS REALES QUE LA IMPERIAL CIUDAD DE TOLEDO HIZO POR NUEVE DÍAS A LA TRASLACIÓN DE NUESTRA SEÑORA DEL SAGRARIO A SU NUEVA CAPILLA, CON LA SOLEMNE PROCESIÓN, ADORNOS DE CALLES Y ARCOS TRIUNFALES Y TODO LO DEMÁS. CON MUY VERDADERA Y COPIOSA RELACIÓN. POR MATEO FERNÁNDEZ, VECINO DE TOLEDO, ESTE AÑO 1616.

Muy poderoso señor:

Mateo Fernández, vecino de la ciudad de Toledo, digo que yo hago presentación de las *Fiestas reales que la ciudad de Toledo hizo a la traslación de Nuestra Señora del Sagrario por nueve días*, por ser cosa que, aunque muchos la vieron, desean tenerla. A vuestra alteza pido y suplico me mande dar licencia para poderla imprimir, que en ello recibiré merced, etc.

Mateo Fernández

⁸ Transcribo el poema completo, precedido de la carta con que Mateo Fernández solicita la licencia acostumbrada. Modernizo la ortografía, acentuación, puntuación y mayúsculas siguiendo las normas del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Desarrollo contracciones por medio del apóstrofo, y así transcribo: *quel* > *qu'el*, *quen* > *qu'en*, etc.



María, musa divina,
 luz del mundo sin ocaso,
 alentad mi torpe pluma
 y poned fuego en mis labios.
 5 Cantaré de las grandezas
 qu' el monarca toledano
 hace a vuestra imagen bella,
 gloria y honra del Sagrario,⁹
 a quien, por blasón insigne
 10 de Toledo, y por honrarlo,
 viniendo a ver a Ildefonso
 le distes vuestros abrazos.¹⁰
 El cardenal venturoso
 de Sandoval don Bernardo,
 15 con amoroso desvelo,
 movido de celo santo,
 con ánimo generoso
 como otro Salomón sabio
 prosigue en edificar
 20 de su iglesia el relicario.¹¹
 Pusieron la imagen rica
 por discurso de seis años¹²
 en la dichosa capilla
 del gran patrón Santiago
 25 y con ella las reliquias
 de tantas santas y santos
 (qu' es un número infinito)
 con los ornamentos sacros. (fol. 1v)
 Derribaron las paredes
 30 y los cimientos sacando,
 comienza la obra famosa
 del nuevo y pío Alejandro.¹³
 Hizo traer piedras ricas,
 no de pueblos comarcanos,
 35 sino de extranjeros reinos
 con muy espléndidos gastos.
 Trajeron jaspes hermosos
 y de colores tan varios
 que parece qu' el pincel
 40 con arte los ha pintado.
 Y para el curioso adorno

⁹ Las fiestas de 1616 tuvieron como objeto el traslado de la imagen de la Virgen a la nueva capilla de la catedral de Toledo.

¹⁰ Se refiere al milagro de la imposición de la casulla a san Ildefonso por parte de la Virgen.

¹¹ En efecto, la capilla fue iniciativa del citado arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas.

¹² Parece que la fecha de inicio, 1610, concuerda con la realidad también.

¹³ La fórmula «nuevo Alejandro cristiano» o «Alejandro español», aplicada al cardenal Sandoval, la utiliza también Lope de Vega en el poema que dedica al mismo en *Rimas sacras* (2011: 448), donde habla igualmente de su «divino celo» (p. 441).

hizo traer mármol blanco,
 tan rico, lucido y terso
 que se aventaja al de Paro.¹⁴
 45 Fueron labrándolos luego
 con instrumentos estraños
 de sierras, buril y escoplos
 y otros los van cultivando.
 De suerte los dejan lisos
 50 con no pequeño trabajo
 que parecen a la vista
 espejos de cristal claros.
 Van compuniendo las piedras,
 la máquina levantando
 55 con admirable artificio,
 sin dar al tiempo intervalo. (fol. 2)
 Dos urnas u dos sepulcros
 de la capilla a los lados
 pusieron para los cuerpos
 60 d' él y sus antepasados,
 de tan ingeniosa traza,
 tan vistosos y bizarros
 que ventaja no conocen
 del mundo a los más gallardos.¹⁵
 65 Ya componen las paredes
 hasta llegar a lo alto
 tal vez con los jaspes ricos,
 ya con pincel estremado.
 Ya convidan a la vista
 70 para que vaya buscando
 el fin, que promete alegre
 un principio tan gallardo.
 Ya alegran de su hermosura
 y del dilatado espacio
 75 las alegres claraboyas,
 todas con viriles claros.
 Parece una primavera
 el edificio acabado,
 jardín que cultiva Flora
 80 o capa del cielo claro,
 un terrenal paraíso,
 de los cielos un milagro,¹⁶
 tan agradable y tan rico
 que da recreo el mirarlo. (fol. 2v)
 85 Un justo temor se tiene
 de pisar en su sagrado,
 que parece al que Moisés
 entró a visitar descalzo.¹⁷

¹⁴ De «mármoles nunca vistos» habla Lope en el poema citado (2011: 443).

¹⁵ Cf. Lope, *La Arcadia*: «de aquel valle conocida y de los más gallardos».

¹⁶ Cf. Lope, *La Arcadia*: «Era del cielo milagro».

¹⁷ Cf. Lope, *La corona derribada*: «Moisés / descalza puestos los pies / que es este lugar sagrado».

90 Todos bendicen y alaban
al gran pastor que ha ganado
tal blasón y tanta gloria
para su eterno descanso.

SEGUNDO ROMANCE

Diole el cardenal dichoso
a Dios infinitas gracias¹⁸
por ver tan bien acabado
lo que tanto deseaba.
5 Mira la capilla insigne
de tan peregrina traza,
que bien merece ser nido
del Ave llena de gracia.¹⁹
Mira el palacio divino
10 de la reina soberana,
que adornan pinturas ricas
y alegran rejas doradas.
Mira al celoso Ilefonso
y a la constante Leocadia,²⁰
15 a Bernardo, al gran Eugenio
y otros de gloriosa fama. (fol. 3)
Ve la gloria del Tabor
y del gran Jacob la escala,²¹
todo cifrado en el sitio
20 digno de tanta alabanza.
Trae los generosos huesos,²²
porque gocen gloria tanta,
de sus padres venturosos²³
a las urnas bien labradas.²⁴
25 Dota por culto y memoria
de las celestiales aras
cuatro misas, con que siempre
los honren cada mañana.
Resuélvese y determina
30 poner la imagen tan santa
en su lugar y capilla,
que hasta verlo no descansa.
Ordena fiestas Toledo,
tan ricas y extraordinarias
35 que se suenan en Castilla
y en provincias apartadas.

¹⁸ Cf. Lope, *Pastores de Belén*: «Dieron a Dios infinitas gracias».

¹⁹ Cf. Lope, *Pastores de Belén*: «Piedra Paro, del Ave santa nido».

²⁰ Cf. los versos de una tal Manuela Pardo de Monzón, que reproduce Herrera en su *Relación de las fiestas de 1616*, impresa en 1617 por Herrera: «Viene el celoso Ilefonso / y una constante Leocadia». En este mismo lugar, encontramos también los versos: «ser nido / del Ave llena de gracia».

²¹ Cf. Lope, *Rimas sacras*: «Oh, escala de otro Jacob» (p. 449).

²² También Lope escribe «generosos huesos» en la canción citada dirigida al cardenal Sandoval.

²³ *Ibidem*: «A tus padres generosos».

²⁴ Igualmente, Lope escribe, en *San Nicolás de Tolentino*: «urnas bien labradas».

Viene el mismo rey Filipe,
 gloria de la casa de Austria,
 con toda la corte junta
 40 por honrarle y por honrarlas.
 Sácanla de la capilla
 do estaba depositada
 con solemne procesión
 a la madre de esperanza. (fol. 3v)
 45 Comiéndanse nueve fiestas
 con solemnidad muy alta,
 puesta en el altar mayor
 con debidas alabanzas.
 Hónranla con nueve misas,
 50 nueve sermones de fama
 de doctos predicadores
 que para el caso señalan.
 Cada noche el vulgo alegran
 de la iglesia las campanas,
 55 mil invenciones de fuegos,
 clarines y luminarias.
 Estaban bien prevenidos
 de ayuntamiento en las casas
 diez y ocho candeleros
 60 grandes, de bruñida plata,
 en los cuales cada noche
 ponían ardiendo hachas
 para que se vea el gusto
 que tienen de celebrarlas.
 65 Gran cantidad de cohetes
 de muchas bombas disparan
 de gallardas invenciones
 que liberalmente gastan.
 La multitud de la gente
 70 que a las fiestas trae la fama
 de ciudades muy distantes
 parece qu' el mundo espanta. (fol. 4)
 Fue cosa de admiración
 que con ser la gente tanta
 75 nunca faltó bastimentos
 ni en cosa alguna hubo falta,
 porque el pródigo y discreto
 alcalde de corte y casa
 Gregorio López Madera,
 80 qu' el corregimiento ensalza,²⁵
 tuvo en esto, como en todo,
 gran cuidado y vigilancia,
 con que acredita el gobierno
 de su vigilante vara.
 85 Da premios el cardenal
 a una justa literaria

²⁵ El corregidor de Toledo, a quien Lope dedica su comedia *La Arcadia* (incluida en la *Trecena parte*, 1620).

que a diferentes sujetos
 da copiosas alabanzas.
 Jueves, veinte y seis de octubre,
 90 por honra debida y alta,
 llevan triunfando con palio
 a la princesa de Francia.
 Lleva tan hermoso y bello
 su rostro de nieve y nácar²⁶
 95 que parece un sol segundo
 entre las telas de Arabia.
 Jurados y regidores
 con ropones de escarlata
 la llevan hasta la iglesia
 100 y luego de allí al alcázar. (fol. 4v)
 aquí muestran la lealtad
 y el fiel amor con que aman
 a su rey, pues le obedecen
 y como a señor le agradan.
 105 Recibiéronla en la iglesia
 los canónigos con capas,
 las dignidades con mitras
 y *te Deum laudamus* cantan.
 De pontifical vestido,
 110 el toledano monarca²⁷
 le recibe el juramento
 en honra de la fe santa.
 Salieron a obedecerla
 y a besar su mano blanca
 115 antes que entrara en Toledo
 mucha gente señalada.
 De la santa Inquisición
 salen los píos monarcas
 y de la iglesia el Cabildo,
 120 qu' en nobleza se señala.
 Salió la Santa Hermandad,
 a quien delante acompaña
 un verde pendón, y luego
 ballesteros con aljabas.
 125 Todos con vestidos verdes
 bien guarnecidos de franjas
 que descubren la nobleza
 de la hermandad justa y santa. (fol. 5)
 salieron los escribanos,
 130 la ciudad, y es cosa clara
 que a todos es preferida
 en la ceremonia usada.
 El viernes que se siguió
 trujeron a la ancha plaza

²⁶ La supuesta poetisa Manuela Pardo de Monzón escribe también en el lugar citado: «el rostro de nieve y nácar» (Herrera, *Relación*, 1617).

²⁷ Escribe Lope: «De pontifical vestido / salió el pescador supremo» (*Comedias*, RAE, p. 203).

- 135 cuatro animales de fuego
con una invención gallarda:
un Hércules giganteo
con una disforme maza,
por artificio la mueve
- 140 y contra todos batalla;
un puerco espin, un trifauce,
un toro de gentil traza,
una sierpe. Y todos juntos
contra él fuegos disparan.
- 145 Muchas bombas de cohetes
por los aires se encaraman
y con ruido se meten
por balcones y ventanas.
Entró la Universidad
- 150 con una vistosa máscara
y con tres carros triunfales
al rey hace alegre salva.
Luego el sábado siguiente
otra máscara bizarra
- 155 entró de los caballeros,
de costosas telas varias. (fol. 5v)
Tan gallardos iban todos
de oro, plumas, perlas, plata,
que hacen un jardín ameno
- 160 alegre al salir del alba.
Corrieron delante el rey,
de los príncipes y damas
en caballos voladores
qu' el viento no los alcanza.
- 165 Antes desto, aquella tarde
entraron catorce danzas
de lugares comarcanos,
por más alegrar la plaza.
Luego entró una rica fuente,
artificiosa y labrada,
- 170 a los setenta y dos nombres
de la que en Dios halló gracia.
Setenta y dos caños corren
por artificio, no agua,
sino el licor que Noé
- 175 cogió de la fértil planta.
Bailando vienen en torno
como en coro de Diana
ocho doncellas qu' el sol
tiene invidia de mirarlas.²⁸
- 180 Quedó el rey muy bien servido,
la ciudad regocijada
y las fiestas con el día
de tanto gusto se acaban. (fol. 6)

²⁸ Cf. Lope, *El caballero de Olmedo*: «es tan bella que hasta el sol tiene envidia de sus cabellos».

TERCERO ROMANCE

El cielo abrió sus cortinas
 con su dorado hemisferio
 vistiendo al sol de hermosura
 para dar luz a Toledo.
 5 El alba se muestra alegre
 con mil divinos reflejos
 porque otra alba más hermosa
 ha de alegrar todo el suelo.
 En su carroza dorada
 10 salió el sol con rayos nuevos
 para vestir a Maria
 como Juan la vio en el cielo.
 Los serafines se alegran,
 los ángeles cantan versos²⁹
 15 y todos los nueve coros
 muestran festivo contento.
 La reina que lo es de todos
 sale en público y es cierto
 que hará mercedes al mundo
 20 de su generoso pecho.³⁰
 Compónense las paredes
 del gran toledano suelo
 levantan arcos triunfales
 y ricos recibimientos.
 25 La noble congregación
 de la Anunciada (ha) compuesto
 un arco tan alto y rico
 como si ya fuera eterno. (fol. 6v)
 Es de rica arquitectura
 y de pintura y modelo,
 30 tan costoso que de todos
 él solo se lleva el premio;
 y la del Niño perdido
 otro muy curioso ha hecho
 a la puerta principal
 35 de Ignacio, sacro maestro.
 Hízose en la Trinidad
 otro tan rico y compuesto
 de oro, relicarios, flores
 que un dibujo del tiempo.
 40 En medio la Platería,
 los ingeniosos plateros
 tienen otro, en quien se ve
 sus amorosos afectos.
 Sobre la madera azul,
 45 listas de plata pusieron,
 que parece un cielo hermoso

²⁹ Cf. Lope, *Pastores de Belén*: «Le cantan ángeles bellos / como los ángeles cantan».

³⁰ Verso que recoge igualmente Lope en *La hermosura aborrecida*.

con estrellas y luceros.
 Está en la Plaza mayor
 un jardín o huerto ameno
 50 con carneros bien peinados
 y muy dorados los cuernos.
 Por las calles repartidos,
 otros muchos tienen hechos
 de grande riqueza y costa,
 55 primicias de amor inmenso.
 Estaban todas las calles
 de la cumbre al pavimento
 tan ricamente adornadas
 cuanto ha pedido el deseo.³¹ (fol. 7)
 60 En veinte y nueve de octubre,
 domingo en amaneciendo,
 se ordenó la procesión
 con grande acompañamiento.
 Salen de la santa iglesia
 65 y van por orden primero
 las cruces de las parroquias
 con admirable concierto.
 Los pendones y estandartes
 los iban siguiendo luego
 70 de todas las cofradías,
 manifestando su celo.
 Van innumerables hachas
 de propios y forasteros
 con interior regocijo
 75 y con amor verdadero.
 Setecientos religiosos
 van de todos los conventos
 con su cruz bien prevenida
 prosiguiendo a los primeros.
 80 Va con devoción notable
 de Toledo todo el clero,
 los capellanes del coro,
 canónigos, racioneros.
 De la villa de Ajofrín
 85 lleva cien hombres dispuestos
 con hachas de blanco grumo
 bien adornados y en cuerpo;
 cincuenta doncellas lleva
 con admirable respecto, (fol. 7v)
 90 todas vestidas de blanco
 y en el rostro blancos velos;
 cincuenta ducados da
 a cada una el pastor bueno
 porque tengan de la fiesta
 95 aventajado el contento.
 En un carretón muy rico

³¹ Cf. Lope, *La portuguesa y desdichas del forastero*: «en cuanto pide al deseo».

va la Reina de los cielos,
 en trono de tersa plata
 como luna entre luceros.
 100 Lleva tan costoso adorno,
 piedras, perlas y oro terso,
 que no hay pluma que lo sume
 por ser de infinito precio.
 Va como blanca paloma,
 105 blanco el vestido y tan lleno
 de perlas y escarchas de oro,
 que no se ve de qué es hecho.
 También se ve la largueza
 del gran Sandoval en esto
 110 (mas, si la viste su hijo,
 a él le viste el alma y cuerpo).
 El cielo abrió sus balcones
 por ver su rostro risueño
 y el Esposo en el impíreo
 115 la dice dulces requiebros.
 Con labios de fina grana
 su Niño se va riendo,
 agradecido de ver
 de Toledo el santo celo. (fol. 8)
 120 El sol de la casa de Austria,
 qu'es de santidad ejemplo,
 acompaña a su grandeza
 con todos sus caballeros.
 Luego los inquisidores
 125 van en su acompañamiento,
 después que pasó la guarda
 de los flamencos arqueros.
 Luego la Universidad,
 los doctores y maestros,
 130 cada cual con las insignias
 que les dan honra y provecho.
 Regidores y jurados
 en forma de ayuntamiento
 dan fin a la procesión,
 135 mas no en honrarla postreros.
 Así entraron en la iglesia
 con músicos instrumentos
 y los cantores la sirven
 cantándole dulces versos.
 140 A la Paloma divina
 en su lugar la pusieron
 porque honre su capilla
 y favorezca a Toledo.
 Al rey, cardenal y corte
 145 en público les hicieron
 aquella tarde dos autos

ingeniosos por extremo.³²
 Los nobles inquisidores,
 a la princesa sirviendo, (fol. 8v)
 150 el día de Todos santos
 auto de la fe tuvieron.
 De varones y mujeres
 sacaron veinte y dos reos
 con más piadosos castigos,
 155 mas ninguno para el fuego,
 y luego, el siguiente día,
 jugaron los caballeros
 cañas con ricas libreas
 y quince toros corrieron.
 160 ¡Oh, Sandoval venturoso,
 más que Cipión ni Pompeyo,
 hoy añades a tus armas
 este blasón verdadero!
 Ya tus cinco estrellas son
 165 del cielo cinco luceros
 y allí la estrella María
 reverbera en todos ellos.
 Tu báculo pastoral
 contra el caudillo soberbio
 170 es la vara milagrosa
 que le causó espanto y miedo.
 Dente los cielos victoria
 contra la pensión del tiempo
 y un premio de tanta estima
 175 que vivas siglos eternos.
 Tú, Cabildo de la Iglesia,
 de fe y caridad espejo (fol. 9)
 tengas las rentas colmadas
 en la tierra y en el cielo.
 180 Y tú, ciudad imperial,
 veas a tu rico imperio,
 sujetas tantas naciones
 como el mundo tiene reinos.
Laudetur Cristus
 Amén.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes

FERNÁNDEZ NAVARRO, Mateo (siglo XVII). *Fiestas reales que la imperial ciudad de Toledo hizo por nueve días a la traslación de Nuestra Señora del Sagrario a su nueva capilla con la solemne pro-*

³² Probablemente *La casulla de san Ildefonso* y el de *Santa Leocadia*, ambos del maestro José de Valdivielso.

- cesión, adornos de calles y arcos triunfales y todo lo demás con muy verdadera y copiosa relación* (manuscrito). AHN: Consejos suprimidos, legajo 45.555.
- FERNÁNDEZ NAVARRO, Mateo (1613). *Floresta espiritual con un auto sacramental nuevo*. Toledo: Tomás de Guzmán.
- HERRERA, Pedro de (1617). *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, que erigió en la santa Iglesia de Toledo el ilustrísimo señor cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, con las fiestas de su traslación*. Madrid: Luis Sánchez.
- PORTOCARRERO, Francisco (1616). *Libro de la descendión de Nuestra Señora a la santa iglesia de Toledo y vida de san Ildefonso, arzobispo della*. Madrid: Luis Sánchez.
- Relación breve, de lo que se ha hecho en el insigne convento de San Juan de los Reyes de Toledo, de la orden de nuestro seráfico padre san Francisco, el día de la limpísima Concepción, la sumptuosísima y gran procesión, y acompañamiento de los dos Cabildos, y de otros muchos señores titulados, por las calles mas principales de la ciudad y el grande adorno con que estaban aderezadas; y lo demás que hubo en los ocho días de su Otava*. Toledo: viuda de Tomás de Guzmán, 1615. BNE: VE/1403/13.
- Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo en la translación de la sacrosanta imagen de nuestra señora del Sagrario*. Toledo: Bernardino de Guzmán, 1616. Archivo de las Descalzas Reales de Madrid (atribución manuscrita en portada al doctor Eugenio Narbona).
- SALAZAR DE MENDOZA, Pedro (1618). *El glorioso doctor san Ildefonso, arzobispo de Toledo, primado de las Españas*. Toledo: Diego Rodríguez.
- Solenísimas fiestas que la insigne ciudad de Toledo hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, hallándose presente a ellas la católica majestad del rey don Felipe, con los príncipes y princesa*. Toledo (pero Madrid), Viuda de Alonso Martín, y por su original en Sevilla, Francisco de Lyra, 1616. BNE: R/12677(8).
- VALDIVIELSO, Josef (1618). *Sagrario de Toledo, poema heroico*, Barcelona: Esteban Libreros.
- VALDIVIELSO, Josef (1983). *Auto de la descendión de Nuestra Señora en la Santa Yglesia de Toledo*, ed. de Joseph T. Snow. Exeter: University of Exeter.
- VEGA CARPIO, Lope de (1965). *El capellán de la Virgen*, en Marcelino Menéndez y Pelayo (ed. y estudio), *Obras de Lope de Vega*, X. Madrid: Atlas, pp. 275-323.
- VEGA CARPIO, Lope de (2006). *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert-Universidad de Navarra.

Crítica

- ALLUÉ Y MORER, Fernando (1958). «Comedias toledanas de Lope», *Sagrario de Toledo*. Valencia: CERES, pp. 139-158.
- BOUZA, Fernando (2012). *Désele licencia y privilegio*. Madrid: Akal.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ SEVILLA, F. Javier (2012). *Fiestas barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Lima*. Madrid: Escurialenses (Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n.º 37).
- GARCÍA PAGE SÁNCHEZ, Mario (1988). «Justa poética en Toledo, 1616», *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, vol. 8. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 123-131.
- HOWE, Elizabeth T. (1986). «Lope de Vega and the Immaculate Conception», *Bulletin of the Comediantes*, 38, pp. 39-53.
- LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1958). *Don Bernardo de Sandoval y Rojas: protector de Cervantes (1546-1618)*. Salamanca: Anaya.
- MADROÑAL, Abraham (1999). *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- MADROÑAL, Abraham (2015). «De santos, fiestas y crítica literaria: *El capellán de la Virgen* de Lope de Vega y las justas poéticas toledanas de 1616», *Boletín Hispánico Helvético*, 25, pp. 3-22.

- MARTÍNEZ, José Florencio (2011). *Biografía de Lope de Vega (1562-1635)*. Barcelona: PPU.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (2006). «La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del corpus de Toledo, 1613-1645)», *Hispania*, 66, pp. 959-996.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- RIVERA RECIO, Juan Francisco (1985). *San Ildefonso de Toledo*. Madrid-Toledo: Biblioteca de Autores Cristianos-Estudio Teológico de san Ildefonso.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja (1935). *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*. Madrid: Imprenta Góngora.
- VIZUETE MENDOZA, Juan Carlos (2005). «Voto, juramento y fiesta de la Inmaculada Concepción en la Universidad de Toledo», en Francisco Javier Campos e I. Fernández de Sevilla (coords.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium celebrado del 1 al 4 de septiembre de 2005*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 327-360.

ACERCA DE UN POEMA ENCOMIÁSTICO
DE ANTONIO LLULL: LA INFLUENCIA GRIEGA
EN EL HUMANISMO LATINO DEL SIGLO XVI

Luis MARTÍNEZ-FALERO
Universidad Complutense de Madrid

En 1542 Niccolò Belloni publicó en la imprenta de Johann Oporin un extenso tratado de Derecho Civil, como manual para los alumnos de la Universidad de Dola: las *Supputationes iuris*. El Derecho Civil se había convertido en una de las joyas académicas de las universidades europeas renacentistas, puesto que estos manuales recogían una legislación unitaria (basada en el Derecho Romano y actualizada) sobre testamentos, fideicomisos, delimitación de propiedades y otras cuestiones, que afectaban a las legislaciones particulares de cada territorio, como norma legal vigente para los distintos parlamentos (o Cortes, en España) que se situaban bajo las monarquías absolutas. Niccolò Belloni, protegido de la familia Granvela (a Nicolás Perrenot dedicó su *Consiliorum liber* de 1544) y que mantuvo una abundante correspondencia con Antonio Perrenot,¹ destacó desde sus comienzos académicos en este campo del conocimiento.

Niccolò Belloni, nacido en Monferrato (en el Piamonte) en los primeros años del siglo XVI, estudió leyes en Bolonia, siendo discípulo de Andrea Alciato. Una vez doctorado, impartió Derecho Civil en la Universidad de Pavía, hasta que se trasladó a Dola, bajo la recomendación de Nicolás Perrenot (Canciller de Carlos V), donde Belloni se convirtió en uno de los profesores fundamentales de la Universidad, hasta el punto de alternar el apelativo de *Casalensis* con el de *Dolanus* en sus publicaciones. Reclamado por Ferrante de Gonzaga, se incorporó como jurista y senador al Parlamento de Milán en 1546, hasta su

¹ BNE: mss. 7904, 219-229a.

muerte en 1552 (Mazzuchelli, 1760: 700-701; Di Renzo y Massetto, 2012: 985 y 992; Di Renzo, 2015: 57-59). Cabe indicar que el sucesor de Belloni en la Cátedra de Derecho Civil de Dola fue Étienne Strats, quien la ocupó entre 1551 y 1555, por recomendación, una vez más, de los Granvela (Carta de Carlos V, con el nombramiento, fechada el 1 de octubre de 1551).² En 1555 marchó a Brabante como consejero, siendo juzgado junto a los condes de Egmont y de Horn en 1567, año en que fue ejecutado, a pesar de que su defensa la llevó a cabo Antonio Perrenot (Martínez-Falero, 2009: 63).

Las *Supputationes iuris* de Belloni se convirtieron muy pronto en un texto de referencia, no solo en Dola, sino en las universidades del Imperio de Carlos V. Como textos encomiásticos, dispuestos al comienzo de la obra, hallamos dos poemas desarrollados en dísticos elegíacos: un tetrástico en griego, de Antonio Lull (catedrático de Teología), y un poema latino de Laurent Privé³ (posteriormente catedrático de gramática y alumno de Belloni en Dola). El texto de Lull es el siguiente:

Ἄμπελος ἀστραίης, ὄθ᾽ ὕλην τρυγᾶω δέ ἔκοψας,
 ὦ Βελλώνε, γλυκὴν βότρυν ἄνω·νατρέφει.
 Μοιῶν δ' οὐχὶ ὀράω τόδε. ἄλλ' ἑτέρων τέ τρυγητῶν
 Σφάλματα συνδέϊξας, ῥᾶστα λογιζόμενος.⁴

Es posible que Antonio Lull destacara como teólogo; sin duda, destacó como tratadista de gramática, de retórica (incluyendo la poética, como segunda retórica) y de dialéctica, pero no como poeta, de ahí lo extraordinario del texto que ofrecemos aquí. En realidad, Lull, según sabemos a día de hoy, solo escribió dos poemas: el que acabo de transcribir y, en 1556, una elegía por Philibert de Rye, obispo de Ginebra, fallecido en su exilio besuntino (Martínez-Falero, 2014). Quienes sí cultivaron la poesía latina fueron sus compañeros en Dola Jean Morisot (médico) y Laurent Privé, encargados de diferentes poemas de circunstancias, incluidos los laudatorios insertos en los *Progymnasmata* del tratadista mallorquín (Privé falleció en 1550, poco antes de la aparición de este libro). Morisot también fue el encargado del epigrama laudatorio que cierra el tratado *De oratione* de Lull (1558: 533). Pero, sin duda, la gran figura de las letras (en amplísimo sentido) en el Franco-Condado fue Gilbert Cousin, exsecretario de Erasmo y autor de una producción académica, epistolar y literaria verdaderamente importante. Él fue quien coordinó el homenaje literario a Philibert de Rye (Cousin, 1556) y a otros eruditos de la época. Su obra poética la recogió en las páginas finales de su *Brevis ac dilucida Burgundiae Superioris descriptio* (Cousin, 1552: 125-154), mientras que en 1553 publicó un extenso homenaje poético a Erasmo y a él mismo (con motivo de un grabado que mostraba a ambos en el gabinete de Erasmo), recogiendo tanto poemas encomiásticos procedentes de diversos autores e insertos en las primeras páginas de las respectivas obras, como textos elegíacos dedicados al humanista de Rotter-

² Documento I. D. 1-2, de los Archivos del Departamento del Doubs.

³ «Ecce tibi Ausoniis enascitur alter ab oris / Alciatus, linguas inuida turba preme. / Phoebe ueni, fratremque tuis dignare coronis, / Qui Burgundiaco mittit ab orbe caput. / Phoebe ueni, propera, nec te laudasse pigebit / Eloquium fratris, deliciasque tui. / Euoluant alii priscos: hic penniger Hermes, / Scribit Apollinea splendidiora face. / Ergo mihi posthac sacрати buccina iuris, / Bellonus, summi numinis instar erit» (Belloni, 1442: 2).

⁴ «La vid de Astrea, donde yo solo cosecho hojas, igualmente has sacudido, / joh Belloni!, y has apretado en lo más alto el dulce racimo. / No miro, en verdad, una sola cosa, sino también que has unido / las faltas de manera distinta y selecta, mientras reflexionas sobre las cosas más sencillas» (Belloni, 1542: 2).

dam y otros escritos para la ocasión; junto a Melanchton, Cousin, Teodoro de Beza, Tomás Moro, Alfonso de Valdés o Johannes Oporin, figura un epigrama de Laurent Privé (Cousin, 1553: 18), pero ningún texto de Antonio Llull, a pesar de la amistad que los unía desde que ambos coincidieron en la Universidad de Dola (a partir de 1530).⁵ Ambos fueron, casi treinta años más tarde, los preceptores del futuro arzobispo de Besançon, Claudio de Bauma (Pidoux de Maduère, 1970: 39 y ss.). Pero Cousin se matuvo alejado del mundo académico dolano, al permanecer en su Nozeroy natal tras su estancia con Erasmo, dedicado a su vida religiosa (era canónigo) y erudita (Pidoux de Maduère, 1970: 77-80).

Ello nos permite explicar la razón por la que Belloni eligió a dos profesores que compartían con él el ámbito universitario y no al que quizá fuera el humanista más importante del Franco-Condado, con una intensa relación (al menos epistolar) con los Amerbach, Sebastian Münster, Celio Secondo Curione, Ulrico Zwinglio y otros eruditos tanto protestantes como católicos. Cousin, que siempre antepuso el conocimiento a otras consideraciones, nunca renegó de su fe a pesar de los llamamientos de los reformados. Es posible, además, que fuera él quien pusiera a Antonio Llull en contacto con el editor Oporin para la publicación de sus tratados, quien fue su único impresor hasta que el nombre del editor de Basilea apareció en el *Índice inquisitorial de 1559*, año en que Llull pasó a publicar la última edición de los *Progymnasmata* (1572) con Guillaume Rouillé en Lyon.

Esta cercanía de Belloni con dos eruditos que, como él, impartían docencia en las aulas dolanas parece explicar la elección de los autores que realizaron los poemas laudatorios del autor y la obra. Posteriormente, una vez que el prestigio de Belloni se difundió por Europa, el jurisconsulto italiano prefirió a otros especialistas en Derecho, como Bonifacio Amerbach o Hugues Poinot (profesor de Derecho en Montpellier), como hallamos en las *Institutionum lucubrationes* de 1544, tratado con temática y estructura muy cercana a las *Supputationes* (Belloni, 1544: 2).

La primera cuestión que nos plantea el epigrama de Llull es la cuestión del encomio, perteneciente al género demostrativo.

Si leemos atentamente sus tratados de retórica, veremos que Antonio Llull mantiene la misma doctrina tanto en el tercer *progymnasma* de la edición de 1550 (quinto en la de 1551) como en el capítulo treinta y tres del libro segundo *De oratione*, por lo que ambos textos son complementarios. Si en la primera de estas obras parte de la doctrina de Aftonio (*Ejercicios de retórica*, 8.22), en la segunda desemboca en Porfirio y —sobre todo— en Menandro (332.20-25):

Estas son, pues, todas las divisiones del género epidíctico en su conjunto, si bien no ignoro que algunos han escrito encomios de actividades y artes. Pero, puesto que contamos con el discurso referido al hombre, abarcará todos esos aspectos; de manera que quienes los escribieron han compuesto sin darse cuenta una parte del encomio como si fuera un encomio completo (Menandro, 1996: 89).

⁵ «Antonius Lullus theologus, uir ob integritatem uitæ, ob singularem prudentiam, ob raram et incomparabilem eruditionem adeò mihi charus, ut nesciam an amicum habuerim unquam chariorem» (Cousin, 1552: 76). A Llull dedicó, además, el tratado moral de 1558 *De usu seu fine legis et Evangelii ex divi Pauli sententia*, en cuya epístola introductoria Cousin alude a la denuncia por herejía efectuada contra Llull por un franciscano, de la que el mallorquín se libró sin problemas.

Toda esta doctrina, que ya había aparecido de manera sucinta en los *Progymnasmata*, la desarrolló Llull en su tratado *De oratione*, cuando estableció la teoría sobre el género demostrativo, que identificó con el panegírico (alabanza o vituperio) y que centra en la alabanza según Menandro:

Así pues, el género de las alabanzas, que comúnmente se llama *encomiástico*, Porfirio lo llama panegírico, porque no tiene estado alguno, y contiene la sola amplificación de los hechos [...]. Y por esta causa no establecimos puntos principales de la alabanza, ni consideramos que esta se deba separar de la cantidad como un estado único y diferente [...]. Se manifestará con la acción, se deleitará con el ornato, se conmoverá con la persuasión, que son los tres géneros de las causas, o especies de la Retórica (Llull, 1558: 178).

En esta línea, el tratadista mallorquín establece, por una parte, la relación de todo discurso con el *afato* o capacidad ilocutiva del ser humano (Martínez-Falero, 1998), mientras que, por otra, ¿establece el lugar común *Quis?*, perteneciente a la *inventio*, como el entramado argumental del encomio, centrándose (o reduciendo los diferentes lugares de este *locus a persona*) en tres: linaje, educación y hazañas (Llull, 1558: 179). Ello relaciona este tipo de discurso con el consolatorio, otra modalidad de la oratoria epidíctica, pero donde hay un alto componente de consuelo filosófico y/o doctrinal para los allegados del difunto a cuya memoria se dedica el discurso.

En el caso de este tipo de composiciones encomiásticas, se celebra al personaje o a la obra, se habla de la erudición del autor o de la gran aportación al conocimiento universal que supone la publicación. No cabe aquí la tópica oratoria, sino en su esqueleto, cuya estructura básica se ve embellecida a través de un estilo elevado —con cita(s) mitológica(s) si fuera menester, como en el caso de Llull— y trasladada a la lírica, género adecuado para este tipo de manifestación literaria, típicamente renacentista, aunque sus restos los sigamos hallando a lo largo del siglo XVII, a pesar de la parodia que también sufren este tipo de composiciones al comienzo del *Quijote*, al disponer Cervantes poemas dedicados a su obra, cuya autoría —nunca dudosa, por ser costumbre erudita— corresponde a las eximias plumas de Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Orlando Furioso y otro puñado más de autoridades en materia de caballería o lances amorosos.

Ciertamente, en este tipo de composiciones, a cuyas convenciones Llull se ciñe con total fidelidad, cabe hablar de dos tópicos clásicos que habían atravesado la Edad Media europea hasta convertirse casi en norma de todo tratado renacentista que se preciara: el *sobrepujamiento* y la alabanza de los contemporáneos. Curtius define *sobrepujamiento* como:

El que desea *alabar* a alguna persona o encomiar alguna cosa trata de mostrar a menudo que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas, y suele emplear para ello una forma peculiar de la comparación, que yo llamo *sobrepujamiento* (*Überbietung*). Para probar la superioridad y hasta la unicidad del hombre y del objeto elogiados, se les compara con los casos famosos tradicionales (Curtius, 1989: 235).

Este tipo de tópico es habitual en Estacio, Lucano... o, ya en la Edad Media, en Walfrido Estrabón o Dante. En el poema de Llull, Belloni es el viñador experto en la viña de la mismísima diosa de la Justicia. En cuanto a la alabanza de los contemporáneos, encontramos el antecedente de este tópico en la obra de Horacio, Tácito o Marcial.

La segunda cuestión que resulta interesante, respecto del poema que nos ocupa, es la posible razón por la que Llull escribió su texto en griego.

Antonio Llull, al menos en lo que sabemos a través de sus tratados, publicados a partir de 1549 (su primera obra, la gramática latina), prefirió siempre los autores latinos a los griegos, aunque en la doctrina retórica o dialéctica fueran alternando latinos y bizantinos en ese gran marco doctrinal que brindaba Aristóteles en lo relativo a retórica, dialéctica o poética. Pero, desde luego, esta alternancia de fuentes latinas y griegas no se encuentra en los ejemplos oratorios o más puramente literarios con que ilustró distintas cuestiones pertenecientes a estos campos de conocimiento. Virgilio, Ovidio u Horacio aparecen con frecuencia en los textos del mallorquín. Sin embargo, son contados los ejemplos de poetas o prosistas griegos en el tratado *De oratione*, y en los *Progymnasmata* brillan por su ausencia. Es más, los ejemplos de Demóstenes (a mucha distancia de los tomados de Cicerón) generalmente proceden directamente de los respectivos *Ejercicios de retórica* de Aftonio y de Hermógenes (en los *Progymnasmata* del balear) o de los tratados de retórica de Hermógenes (en el *De oratione*). En este último tratado hallamos varios autores griegos: Aristófanes, Eurípides, Hesiodo, Homero, Píndaro, Safo y Teognis.⁶ En ocasiones, estos ejemplos están tomados del tratado de Dionisio de Halicarnaso *La composición literaria* (Eurípides, Píndaro y Safo) y del tratado de Hermógenes *Sobre los tipos de estilo* (Aristófanes, Homero y Safo). Si, además, añadimos otros tratados de Hipócrates (*Sobre las mujeres estériles*, en el capítulo octavo el libro segundo, y *Aforismos*, en el capítulo quinto del libro sexto) y de Jenofonte (*CEconomicus*, en el capítulo trece del libro cuarto, y *Memorable*, en el capítulo tercero del libro quinto), cabe suponer que estos textos griegos (junto a un grupo numeroso de textos latinos) proceden de repertorios, como la edición de 1502 (de la que se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Municipal de Besançon) del tratado de Albrecht von Eyb *Summa oratorum omnium, poetarum, istoricorum ac philosophorum auctoritates in unum collecte... Margarita poetica*, que —desde 1475— se había convertido en uno de los repertorios más empleados para los tratados eruditos, junto a los posteriores *Adagia* de Erasmo en sus sucesivas y ampliadas ediciones.

Es cierto que los epigramas en griego formaron parte, sobre todo en el siglo xvi, de esta abundantísima producción de poemas encomiásticos. Pero también es cierto que Llull y la literatura griega no parecen haber mantenido una relación demasiado intensa. El estudio de los textos religiosos nos acerca al griego, y el propio humanista mallorquín reconoce en el proemio a su tratado *De oratione*: «De este modo he conseguido una obra completísima no merecedora de una gran preparación, excepto que he retirado todos los ejemplos tomados de las Sagradas Escrituras, que había acumulado en gran cantidad [...] habiéndolos sustituido por otros» (Llull, 1558: 8). Es ahí, sin duda, donde se encuentra la razón del griego.

En 1516 Erasmo de Rotterdam publicó su Nuevo Testamento en griego (el conocido como *Textus receptus* o *Novum instrumentum*), en su deseo de anticiparse a la *Biblia poli-*

⁶ Indico entre paréntesis la obra de cada autor, así como el libro, capítulo y folio donde se encuentra la cita en los *De oratione libri septem*: Aristófanes (*El labrador*: I, 39, 101. *Las nubes*: IV, 18, 358; V, 8, 419; VI, 5, 437. *Acarnienses*: VI, 11, 457), Eurípides (*Hécuba*: II, 29, 161. *Orestes*: IV, 1, 266; VI, 6, 405), Hesiodo (*Trabajos y días*: I, Proem., 6; I, 6, 20; I, 31, 72; II, 13, 136; II, 18, 140), Homero (*Iliada*: I, 38, 91; III, 3, 190; IV, 1, 213; IV, 15, 324; V, 11, 380; VI, 13, 467. *Odisea*: III, 3, 190; 3.31, 241; V, 5, 403), Píndaro (*Olímpicas*: VII, 5, 524), Safo (*Fragmenta*: IV, 22, 363; VI, 16, 480) y Teognis (*Carmen aureum*: IV, 17, 337).

glota complutense impulsada por Cisneros, y que no saldría de la imprenta hasta 1522. Llull, primero como estudiante y luego como catedrático de Teología, se vio impulsado por ese deseo humanista de conocer los textos (también los sagrados) en una lengua lo más cercana posible a su original. Además, los grandes humanistas lo venían recomendando desde el siglo xv, como Agricola en su *De formadis studiis epistola* (epístola a Jacobo Barbireau de Amberes, 1484), y, con posterioridad, Erasmo en sus epístolas, desde 1507 (para Erasmo, Chomarat, 1980: 306-309). Por tanto, el conocimiento que se intentaba llevar a cabo de la Biblia (sobre todo del Nuevo Testamento, cuya edición bilingüe de Erasmo poseía Llull)⁷ supuso que la lengua griega se convirtiera en una obligación para los humanistas. Es esta teología retórica de raíz erasmiana la que va a seguir Llull, al menos hasta la revisión de su tratado *De oratione*, posiblemente concluido en 1556, donde habrían de confluir, como señala Manfred Hoffman respecto de Erasmo, las *bonnae litterae* y las *Sacrae Litterae* (1994: 78-89). Es en este contexto en el que Llull se propone preparar a sus alumnos para una lectura completa de las Sagradas Escrituras, editando una gramática griega que quizá no enseñó él directamente, pero sí dispuso para que la enseñaran otros, pues (en el periodo que Llull impartió docencia en Dola) los profesores de griego fueron Agnien de la Barne, Étienne Saulteret y Antoine Garnier (Gollut, 1896: 243). Para ello, Llull dispuso que los ejemplos de esta gramática griega procedieran de las homilias de uno de los padres de la Iglesia: Basilio Magno o de Cesaréa (*Basilii Magni de grammatica exercitatione liber unus*, 1553). Con una materia muy cercana a la edición bilingüe de Erasmo de la gramática de Teodoro de Gaza (y que luego tendría la *Grammatica graeca* de Ramus, de 1567), el tratadista balear pretendía completar (aunque solo en griego) el resumen de gramática que en 1545 Gilbert Cousin había publicado en versión bilingüe (*Basilii Magni de Grammatica, graecè et latinè e regione*) y que había dedicado a Claudio de Bauma. Con ello, Cousin (y, por extensión, Antonio Llull) se situaba en la línea trazada por Erasmo, quien había publicado en 1532 tanto un extracto de las homilias del obispo de Cesaréa (*Divum Basilium vere Magnum sua lingua dissertissime loquentem...*), publicado en Basilea por Froben, y dos homilias sobre el ayuno (*Duae homiliae divi Basilii, de laudibus ieiunii*), libro publicado en Friburgo por Johannes Emmich, lo que terminó por convertir al santo en un modelo para los humanistas, que basaron en él no solo algunas cuestiones de retórica, sino, sobre todo, las cuestiones de moral, como demuestra la epístola de Picco della Mirandola *De hominis dignitate* (1496, con edición impresa en 1557) o la traducción al latín, efectuada por Guillaume Budé en 1531, de una de las cartas de Basilio Magno (*Basilii item Magni Epistola de vita in solitudine agenda*). Precisamente sí encontramos fragmentos de estas homilias en la obra retórica de Llull: en el *progymnasma* dedicado al lugar común —«San Basilio Magno: El ayuno es el adorno de una ciudad, soporte del foro, paz de las casas, conservación de las cosas y de los bienes» (1550: 57)— y en el libro séptimo *De oratione*, al tratar sobre la moral en el capítulo dedicado al decoro elocutivo (1558: 492). Si a ello le añadimos la homilía de san Basilio Magno sobre el libre albedrío (Basilio Magno, 1540: 383-385), tema que marcó la disputa entre Erasmo y Lutero (para esta disputa, O'Rourke Boyle, 1983), obtendremos el papel fundamental que desempeña la lectura e interpretación de este padre de la Iglesia en el contexto del siglo xvi, así como el aprendizaje del griego.

⁷ En la Mediateca de Dola hallamos un ejemplar del *Novum Testamentum* de Erasmo (ed. de 1542), cuya firma en una de las hojas en blanco, previas al comienzo de la obra, indica su propietario: «Ant. Lulli».

En definitiva, doctrina, literatura y retórica forman un conglomerado donde la última de ellas articula la expresión como vehículo del pensamiento, del sentimiento, de lo más profundamente humano. Todo ello regido por la *musa de la retórica*, pues no es concebible un mundo sin palabra:

Pues si unos pocos pueden determinarlo con el lenguaje, todos, sin embargo, comprendemos que es el signo externo del pensamiento, tanto los nombres como las palabras que descubren un pensamiento silencioso y un sentimiento de la mente. Quienes imploran a la divinidad con el oscuro murmurar de las plegarias, y evitan la culpa del crimen cometido, cada uno que culpa a los otros con una gran rivalidad ante el juez, e intentan convencerlo de que debe ser demostrado lo que se sospecha, haciendo referencias al derecho y sufriendo las muchas injusticias; o, por el contrario, abandonado el tribunal, algunos cantan los elogios de los vencedores y las alabanzas de las ciudades en la gran asamblea del pueblo con la pompa de las palabras y de los sentimientos, realizando las hazañas y adornando las virtudes y la belleza con palabras, como con flores y guirnaldas diversas (Llull, 1558: 10).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGRICOLA, Rodolphus (1527). *De formandiis studiis epistola doctissima*. Paris: Ex officina Roberti Stephani.
- BASILIO MAGNO (1540). *Omnia quae extant opera*. Basilea: Ex officina frobeniana.
- BELLONI, Niccolò (1542). *Supputationes iuris civilis*. Basilea: Ex officina Ioannis Oporini.
- BELLONI, Niccolò (1544). *Institutionum lucubrations, quas primis annis in Papiensi academia confecit*. Basilea: Ex officina Michaelis Isingrini.
- BELLONI, Niccolò (1573). *Consiliorum liber primus*. Frankfurt del Meno: Apud Nicolaum Basseum.
- BUDÉ, Guillaume (1531). *Basilii item Magni Epistola de Vita in solitudine agenda*. Paris: Impensis Iodoci Badii.
- CHOMARAT, Jacques (1981). *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, 2 vols. Paris: Les Belles Lettres.
- COUSIN, Gilbert (1552). *Brevis ac dilucida Burgundiae Superioris descriptio*. Basilea: Per Ioannem Oporinum.
- COUSIN, Gilbert (1553). *Effigies Desiderii Erasmi Roterodami literatorum principis, et Gilberti Cognati Nozereni, eius amanuensis unà cum eorum symbolis, et Nozeretho Cognati patria. Acceperunt et doctorum aliquot uirorum in D. Erasmi et Gilberti Cognati, laudem, carmina*. Basilea: Per Ioannem Oporinum.
- COUSIN, Gilbert (1556). *Epitaphia, epigrammata et elegiae aliquot doctorum et illustrium uirorum in funere reuerendissimi et illustrissimi Principis ac Domini D. Philiberti à Rye, Episcopi Geneuensis*. Basilea: Per Ioannem Nucermanum.
- COUSIN, Gilbert (1558). *De usu seu fine legis et Evangelii ex divi Pauli sententia*. Basilea: Per Jacobum Parcum.
- COUSIN, Gilbert (1562). *Opera*, 3 vols. Basilea: Per Henricum Petri.
- CURTUS, Ernst Robert (1989). *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols. Madrid: FCE.
- DI RENZO VILLATA, Maria Gigliola (2015). «Insegnare diritto a Pavia tra Cinque e Seicento: dal *mos italicus* a più ampi orizzonti», *Annali di Storia delle Università Italiane*, 1, pp. 45-60.
- DI RENZO VILLATA, Maria Gigliola y MASSETTO, Gian Paolo (2012). «La facoltà legale in età spagnola. Il *Ius Civile*», en Dario Mantovani (ed.), *Almum Studium Papiense. Storia dell' Università di Pavia, vol. 1. Dalle origini all' età spagnola*. Pavia: Cisalpino, pp. 985-1006.
- ERASMO DE ROTTERDAM (1516). *Theodori Gazæ Thessalonicensis, Grammaticæ institutionis libri duo*. Basilea: Apud Ioannem Frobenium.

- ERASMO DE ROTTERDAM (1532a). *Divum Basilium Vere Magnum sua lingua disertissime loquentem quem hactenus habuisti Latine balbutientem*. Basilea: Apud Officina Frobeniana.
- ERASMO DE ROTTERDAM (1532b). *Duæ homiliæ Divi Basilii, De laudibus ieiunii*. Friburgo de Brisgovia: Excudebat Ioannes Emmeus.
- ERASMO DE ROTTERDAM (1542). *Novum Testamentum jam quintum ac postremum accuratissima cura recognitum a Des. Erasmo Roterodamo*. Basilea: Per Hieronymi Frobenium et Nicolaum Episcopium.
- ERASMO DE ROTTERDAM (1550). *Adagiorum opus*. Lyon: Apud Sebastianum Gryphium.
- GOLLUT, Loys (1896). *Les mémoires historiques de la République Séquanoise et des princes de la Franche-Comté de Bourgogne*. Arbois: Auguste Javel Éditeur.
- HOFFMANN, Manfred (1994). *Rhetoric and Theology. The Hermeneutic of Erasmus*. Toronto: University of Toronto Press.
- LLULL, Antonio (1550/1551). *Progymnasmata Rhetorica*. Basilea: Per Ioannem Oporinum.
- LLULL, Antonio (1553). *Τοῦ μεγάλου Βασιλείου περί γραμματικῆς γυμνασίας βιβλίον. Basilii Magni de Grammatica exercitatione liber unus*. Basilea: Per Ioannem Oporinum.
- LLULL, Antonio (1558). *De oratione libri septem*. Basilea: Per Ioannem Oporinum.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (1998). «Platonismo y discurso: Antonio Lulio y el concepto de *afato*», *Revista de Literatura*, LX, 120, pp. 349-367.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2009). *Gramática, retórica y dialéctica en el siglo XVI. La teoría de la inventio en Antonio Lull*. Logroño: IER.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2014). «Retórica, poética y poesía en Antonio Lull: la elegía por Philibert de Rye», *Rhetorica*, XXXII, 1, pp. 30-45.
- MAZZUCHELI BRESCIANO, Gianmaria (1760). *Gli Scrittori d'Italia*, vol. II, parte II. Brescia: Giambattista Bossini.
- MENANDRO EL RÉTOR (1996). *Dos tratados de retórica epidíctica*, ed. de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos.
- O'ROURKE BOYLE, Marjorie (1983). *Rhetoric and Reform: Erasmus' Civil Dispute with Luther*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (1557). *Opera omnia*. Basilea: Per Henricum Petri.
- PIDOUX DE MADUÈRE, Pierre-André (1970). *Un humaniste comtois. Gilbert Cousin, Chanoine de Nozeroy, Secrétaire d'Érasme (1506-1572)*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- RAMUS, Petrus (1567). *Grammatica græca, quatenus á latina differt*. Paris: Apud Andream Wechelium.
- VON EYB, Albrecht (1502). *Summa oratorum omnium, poetarum, istoricorum ac philosophorum autoritates in unum collecte... Margarita poetica*. Ingolstadt: Per Udalricum Gallum.

AMOR Y ENAJENACIÓN EN LA PATRONA DE LAS MUSAS DE TIRSO¹

Blanca OTEIZA
Universidad de Navarra – GRISO

La patrona de las musas, una de las tres novelas que contiene su miscelánea *Deleitar aprovechando* (1635), narra la vida de santa Tecla de Iconio, virgen, mártir y doctora, siguiendo la traducción latina que hace Petrus Pantinus Tiletanus en 1608,² que en última instancia remite a los evangelios apócrifos (*Hechos de Pablo y Tecla*). Ahora bien, Tirso no se limita a seguir la fuente, la historia de la santa, sino que va a hacer una novela que suma la hagiografía de Tecla y la ficción debida a su ingenio creador.³ El camino de santidad de esta joven, como es preceptivo, está plagado de dificultades, pues prometida al noble Tamíríde, con el beneplácito de su madre, y pretendida también por Alejandro, Tecla muestra poca atracción hacia el matrimonio y sí inclinaciones hacia la castidad. Un día después de escuchar al apóstol Pablo predicar sobre la pureza como modelo de vida, Tecla determina consagrar la suya a Dios y seguir al apóstol en su periplo evangelizador, por lo que sufrirá una serie de martirios que se resolverán con su correspondiente milagro.

¹ Este trabajo se enmarca en el «Proyecto de Edición crítica del teatro completo de Tirso. Cuarta fase», subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, referencia FFI2013-48549-P.

² Se titula *De vita ac miraculis S. Theclae virginis martyris iconiensis, libri duo*, y está dedicada a Felipe III. Véase Oteiza (2015), de donde tomo algunos datos y a donde remito para otras cuestiones generales de la miscelánea y su poesía con bibliografía.

³ La ficción se centra fundamentalmente en el comienzo de la novela, en la prehistoria de Tecla antes de su conversión, y responde al modelo de conflicto de la comedia y novela: dos galanes enamorados de la misma dama, el amigo confidente (Clorisenos), la criada tercera y sobornada (Clorisipa), un billete amoroso, el travestismo de Tecla...

Uno de los personajes más interesantes en su recreación literaria es Alejandro, que tiene especial relevancia en la ficción de la novela y una trayectoria jalonada por la poesía,⁴ fundamento de estas líneas.

De hecho, es él quien abre la novela con un soneto en torno al motivo de la rosa, dedicado a Tecla, de la que se ha enamorado instantáneamente al verla en el templo donde la ciudad celebra la festividad de Adonis. Es un poema amoroso, pero de amor desgraciado o no correspondido,⁵ que lo sume, como el narrador confirma seguidamente, en un estado de melancolía y delirio, reconocible en tantos galanes de novelas y comedias aunando música y poesía:

Así alternaba versos y suspiros (hablando, en persona de su enajenación amante, con lo insensible de la monarca de las flores) Alejandro, esperanza generosa de la antioqueña Menfis, a los acentos de una vigüela de arco, modulada más por el uso de los dedos que por la atención de los sentidos, en éxtasis entonces con la contemplación de la hermosura menos imitada que vio el Helesponto (p. 31).

Sin embargo, en la fuente hagiográfica Alejandro es un cónsul magistrado de Antioquía que al ver llegar a la ciudad a Pablo y Tecla se enamora perdidamente de ella, circunstancia que aprovechará Tirso más adelante, dotando al personaje de dos facetas contrapuestas, la del amor y la de la enajenación, que tendrán su expresión también en sendos poemas acordes con la situación. En la primera el joven se describe lleno de cualidades y bazarria y se configura según el modelo de galán enamorado de su dama, con síntomas de melancolía amorosa, y competidor de Tamiride, y en la segunda, en Antioquía, como una persona despiadada y sin juicio, es decir, se transforma de amante desdichado en despedido perseguidor.

1. ALEJANDRO, AMANTE DESDICHADO

La feroz e implacable oposición de su madre y prometido llevan a Tecla junto a Pablo ante los tribunales; Pablo es condenado al destierro y ella a morir quemada. Estando en la hoguera, Alejandro se marcha a Antioquía, su lugar natal, pero antes contempla el fuego desde ese templo en que se enamoró de ella y, llevado por su amor y dolor al verla entre las llamas, se lamenta en un poema que en el índice de la miscelánea se titula «Canción castellana a la voracidad de un incendio»:

⁴ La novela, como es habitual en la cortesana, pastoril y sentimental (ver con sus bibliografías Redondo y Sáinz de la Maza, 1986; Rodríguez de Ramos, 2013), incluye una serie de poemas de temas profano (en la parte ficcional de la novela) y religioso (en la parte más histórica y en su mayor parte en boca de Tecla), de los que la tabla de contenidos del *Deleitar* registra solo diez: la *Fábula de Mirr*; *Adonis y Venus*; *Tiranía del oro*; *Carta a una dama que enamoró dormida*; *Romance enamorado a lo divino en metáfora de una navegación*; *Canción castellana a la voracidad de un incendio*; *El cántico de los tres niños en el horno de Babilonia, traducidos en endechas*; *Protestación de la fe en décimas de endechas*; *Décimas en alabanza de los auxilios de Dios en los mayores riesgos*, *Canción castellana a la admirable arquitectura y trabazón de los cielos y Epigramas a los milagros de la patrona de las musas, santa Tecla*.

⁵ Para su significado y función estructural véase Oteiza, 2015, pp. 127-130.

Cloriseno [...] le acompañó con sus criados hasta el referido templo del fabuloso Adonis, desde cuyo elevado asiento, viendo las llamas predominar por entre los más altos edificios, llevado de sus amorosos impetus y dando lastimadas voces contra los agresores de insulto tan execrable, dijo desta suerte:

¿A dónde te ensoberbeces,
gigante voraz, que subes
trepando llamas por llamas?
¿Qué intentas, cuando envileces
tu actividad y en las nubes 5
tu lustre y nobleza infamas?
Rey elemento te llamas
y cobarde degeneras
del valor en que pudieras
tu esplendor engrandecer. 10
¿Para qué tanto encender
la esfera del aire santa,
tanto incendio, pira tanta
contra una flaca mujer!
¿Qué Troyas rindes a Grecia?, 15
¿qué Tifeos a Vesubio
vengando a Júpiter domas?
Una virgen te desprecia
por más que ardiente diluvio,
tirano te tiemblen Romas. 20
¿Contra quién las armas tomas,
que el primer cóncavo escalas
y siendo de humo las alas
vecinos zafiros quemas?
¿Para qué en lenguas blasfemas 25
transformado el vuelo animas
y satírico lastimas
hasta las luces supremas?
Si virginidad blasonas,
¿por qué a una virgen abrasas 30
y a tu semejanza ofendes?
Mas si a ti no te perdonas
y te aniquilan tus brasas,
¿qué mucho si a otros enciendes?
Soberbio, en vano pretendes 35
la vitoria que presumes,
pues tu sustancia consumes
cuanto más llamas atizas.
Convertiraste en cenizas
contra ti mismo, cruel, 40
por más que al cielo Babel
pirámide solenizas.
Tecla es diamante que goza
contra llamas privilegios
seguros de tu furor: 45
penetra, abrasa, destroza,
ejecuta sacrilegios,

que no te tiene temor.
 No pudo el fuego de amor
 encender su pecho frío, 50
 no pudo el incendio mío
 en su alma hacer señal,
 ¿y el tuyo, que es material,
 a lo imposible se atreve?
 Tiembla atrevido, huye leve 55
 y empresas busca más altas,
 mira que en su pecho asaltas
 eternos montes de nieve.
 ¿A quién aplaude tu injuria
 con la vil solicitud 60
 que a los cielos amenaza?:
 ¿a una madre, cuya furia
 su misma similitud
 frenética despedaza?;
 ¿a un juez torpe que en la plaza 65
 blasfema plebe convoca?
 Adula a una ciudad loca,
 de lo que pierde ignorante;
 adula un bárbaro amante,
 que ingrato desdeñes venga, 70
 porque sucesores tenga
 el rústico Hipodamante.
 Plegue a la mayor deidad,
 si ofendieres su hermosura,
 si en su cristal te cebares, 75
 que infame tu actividad,
 materia quemes impura
 cuantas veces te cebares.
 Jamás en aras o altares
 fragancias aromáticas; 80
 jamás en humos suavices
 estrados del solio inmenso;
 jamás en mirra y incienso
 subas cuando el viento escales;
 jamás drogas orientales 85
 de Arabia te paguen censo.
 Cuando, Membrot, determines
 adelantarte a los riscos
 de tu ardiente luz blandones,
 porque el vuelo desatines, 90
 derriben tus obeliscos
 borrascas y Deucaliones.
 ¡Ay cielos, no desazones
 delicias que el orbe adora!
 ¡No abrases esta vez, llora, 95
 porque tu furor suspendas!
 Obliga noble, no ofendas;
 sé lisonjero de modo
 que pues eres lenguas todo

llegando a lamer no enciendas. 100
 ¡Oh, la más rústica y necia
 república vengativa
 que a bárbaros dio renombres,
 no te llame suya Grecia,
 ni en mapas suyas te escriba, 105
 porque te ignoren los hombres!
 Con trágico fin asombres
 siglos y posteridades;
 a las futuras edades
 solo conserves ruinas; 110
 no te socorran vecinas,
 cuando invasiones te estraguen;
 esclavos tus hijos vaguen
 por regiones peregrinas.
 Alma paloma, a los polos 115
 vuela y en solio infinito
 tu nombre estrellas rotulen.
 Yo te erigiré mauseolos
 que a Caria afrenten y a Egipto
 y a la eternidad emulen; 120
 yo haré que sacras te adulen
 lisonjas de firme amante;
 yo en columnas de diamante
 perpetuaré tu pureza,
 tu honestidad, tu belleza, 125
 porque en los templos de Áulide
 el griego a Efigenia olvide,
 consagrando tu entereza.
 Fía a los vientos tesoro
 que en tus cenizas espero, 130
 porque honren la patria mía;
 pondrelas en urnas de oro
 sobre obeliscos de acero
 que igualen al rey del día.
 Prenda mía, ojalá mía 135
 no te malograra ajena,
 adiós, que ataja mi pena
 encomios y desfallece
 el aliento que te ofrece,
 cándida y virgen, laureola. 140
 Gózate a ti misma sola,
 pues ninguno te merece.
 (pp. 132-136)⁶

Estos 142 versos se distribuyen en veinte estrofas de siete versos octosílabos con dos esquemas de rima alternos: *abc abc c / aa bb cc b*. La estrofa octava es defectuosa (*aa bb cc*

⁶ La paginación procede de la edición de Palomo, 1994, pp. 132-136.

ddc).⁷ En el índice del *Deleitar* hay otro poema titulado «Canción castellana a la admirable arquitectura y trabazón de los cielos» («Esta alegre pesadumbre»), pero de estructura métrica distinta y con la que comparte solo el empleo de la estrofa de siete versos.

El poema, como se advierte fácil, es una apóstrofe al fuego muy retORIZADA (preguntas retóricas, paralelismos, metáforas, hipérbolos, anáforas, etc.; alusiones mitológicas, históricas o legendarias...), en la que se contraponen la fuerza del elemento rey con la fragilidad de Tecla y, paradójicamente, su debilidad frente a la fortaleza de la joven. Es, por tanto, un fuego destructor y vencido, que solo en los versos 49-52 asume su simbolismo tópico con el amor («fuego de amor», «incendio mío»), un fuego superior al elemental y también fracasado. La estructura es sencilla pero no equilibrada: en más de la mitad del poema, hasta el v. 115, el yo lírico interpela al elemento fuego increpándolo y amenazándolo por su acción, y también, pero muy brevemente, implorándole que no haga daño a Tecla (vv. 93-100); a partir del v. 115 cambia el receptor (alma paloma) y, por tanto, el tono: le desea y promete la fama desde su perspectiva pagana, y en los últimos versos (vv. 135-142), evocando su amor, se despide de ella transformando el poema en un adiós, una despedida amorosa,⁸ en la que reconoce y acepta la castidad, el valor y la fortaleza de su amada, atenuándose la expresión de su pasión. Alejandro se ausenta reconciliado con Tecla.

2. ALEJANDRO, ENAJENADO

Ya en Antioquía, un tiempo después, con el recuerdo siempre en Tecla, se reencuentra con ella. Aquí enlaza Tirso el personaje histórico con el ficcional, acoplando la coherencia del personaje mediante la enajenación. En los *Hechos de Pablo y Tecla* se cuenta que:

Pablo [...] tomando a Tecla, entró en Antioquía. Nada más penetrar en la ciudad, un cierto magistrado sirio llamado Alejandro, ciudadano importante de Antioquía, vio a Tecla, se enamoró de ella, y pretendía ablandar a Pablo con dinero y presentes. [...] Pero el sirio, que era poderoso, la rodeó con sus brazos en la calle. Mas ella no lo soportó, sino que andaba buscando a Pablo. Gritaba amargamente con estas palabras: -No fuerces a una extranjera, no fuerces a la sierva de Dios. Soy ciudadana principal de Iconio, y por no haber querido casarme con Támara he sido expulsada de la ciudad. Puso sus manos sobre Alejandro, le desgarró la clámide, le arrancó la corona de su cabeza y lo dejó en ridículo (p. 757).

En la novela Tirso sigue de cerca la historia a la que añade algunos detalles de ficción: Tecla, que había sido aceptada como seguidora de Pablo con la condición de disfrazar su belleza vestida de hombre, inicia con él un viaje para evangelizar y llegan a Antioquía, y al entrar en la ciudad Alejandro la ve disfrazada y la reconoce, reavivando

⁷ Frolidi la estructura con algunas diferencias: «La poesía che segue si compone di versi ottosillabi, disposti in una struttura strofica derivata dalla canzone: dieci stanze di quattordici versi ciascuna, con il seguente schema: A, B, C, A, B, C, C, D, D, E, E, F, F, E, tranne la quarta stanza che è di sedici versi cioè con due versi *pareados* in piú (CG) nella coda» (1959: 199).

⁸ Véase Colón, 2005.

la llama de amor, pero de amor loco, y corriendo se acerca a abrazarla, acción que repudia Tecla.

Rasgándole las ropas consulares y derribándole al suelo la diadema, que como insignia de su casi real ministerio le adornaba, varonil defensora de su honor intacto, hiriendo y maltratando con sus virgíneas manos al descortés saltador de su pureza, dio voces animosa convocando multitud de ciudadanos a quienes, encendida en virtuosa indignación, dijo lo siguiente (pp. 151-153).

Tras el sermón de la joven en defensa de su castidad, Alejandro pierde el juicio, queda «rematado loco» y «sin seso», y trata de que Pablo interceda con Tecla, sin éxito, y llevado de su locura, que acompaña con gestualidad dramática, declama la segunda poesía, «¿Vosotros sois los que en Asia», que no aparece en el índice del *Deleitar*, quizá por su carácter profano:⁹

Desatinado, pues, Alejandro de todo punto y acabando de despedazar las reliquias de las ropas que perdonó la defensa virgen, dando voces destempladas contra el uno y otro y lastimosa compasión a gente innumerable que le asistía, dijo de este modo:

¿Vosotros sois los que en Asia blasonáis nombres eternos y con hazañas augustas al macedonio cetro pusistes argollas de oro?	5
¿Vosotros sois, antioquenos, generosos descendientes del que labró los cimientos a esta ciudad para espanto de los romanos y griegos, y desde el Tibre hasta el Gange dilató el lauro a su imperio? No es posible, pues cobardes, aprobáis mi menosprecio y las insignias de Roma sufrís pisar por el suelo. Un monstruo, una advenediza, Circe en hechizos, que ha vuelto contagión trágica al orbe, y en ella todo el infierno para asegundar la infamia, que la adquirió el vil veneno con que al sarmático esposo privó de la vida y reino vuestra religión profana, y intentando hacer lo mismo del mal logro de mis años, en su abril la vida pierdo. De Iconio su patria expulsa	10 15 20 25

⁹ Véase Oteiza, 2015, p. 120, nota 10.

huye, como en otros tiempos, 30
 desterrada del sármata,
 a fuerza de encantamientos,
 oprobio del monte Iacio,
 convirtiéndose en Circeo.
 Si en Colcos mató a su padre, 35
 en Grecia a su madre ha muerto;
 pureza virgen pregona
 y en los brazos deshonestos
 de un bárbaro circunciso 40
 los lícitos himeneos
 de Tamíride rehúsa,
 la actividad reprimiendo,
 a fuerza de invocaciones
 del más rebelde elemento. 45
 No su hermosura os engañe
 y por guardarla respeto
 imitéis escarmentados
 de Ulises los compañeros.
 Varones de Antioquía, yo me enciendo, 50
 yo adoro juntamente y aborrezco,
 yo soy volcán de llamas y de nieve,
 que yela celos lo que amor enciende.
 ¿No os acordáis cuando Circe
 se enamoró en el estrecho 55
 de Nápoles y Tinacria
 de Glauco, por cuyos celos
 a Escila volvió en escollo,
 a Escila, prodigio bello
 de beldad, ya de peligros 60
 sepulcro de tanto leño?
 Pues esta Circe segunda
 en cenizas ha resuelto
 su patria, que es más delito,
 por otro Glauco, un hebreo, 65
 cuyos infernales pactos,
 cuyos conjuros blasfemos,
 le traen vagando provincias
 para pervertir sus pueblos.
 Guardaos de ella, que arrebató 70
 las libertades durmiendo:
 ¿qué hará si despierta os mira
 quien monstruo mata entre sueños?
 Yo, libre huésped de Iconio,
 la vi una noche en el templo 75
 del joven que llora Chipre,
 mal logro infausto de Venus.
 Sacrilego en ella amor,
 quebrantó los privilegios
 a su inmunidad debidos,
 con mi inocencia severos; 80
 robome el alma en sagrado

y agora me roba el seso.
 Cómplices sois de un insulto,
 pues admitís los cohechos
 de su hermosura cosaria, 85
 pero ¿cuándo no torcieron
 la vara de la justicia
 las beldades y el dinero?
 Patrocinad sus engaños,
 sin compasión del incendio 90
 con que se me abrasa el alma;
 aplaudidla lisonjeros,
 que pues la admitís piadosos
 yo sé que a los escarmientos
 daréis trágicos anales, 95
 con que os infamen los tiempos.
 ¡Que me abraso varones, que me yelo,
 fuego es amor, granizo son los celos,
 ceniza y nieve soy, llamas y llanto,
 muero de amor y vivo de contrarios! 100
 (pp. 153-156)

El poema es un romance de cien versos, en los que se intercalan dos estructuras de dos pareados de endecasílabos (11A 11A 11B 11B) en los vv. 49-52 y 97-100, cerrando el romance.¹⁰ Estilísticamente es semejante al anterior, si bien cambia el tono, el tema y tipología. Es una arenga en contra de Tecla, en la que abunda la retórica correspondiente (apóstrofes, preguntas retóricas, exclamaciones, repeticiones paralelísticas...), así como motivos mitológicos, centrados fundamentalmente en la historia de la hechicera Circe y su esposo Glauco, que servirá de trasunto de Tecla y Pablo. La imagen negativa e implacable de la joven, que se verbaliza con vehemencia (segunda circe, monstruo, advenediza; la acusa de su relación con Pablo, pone en duda su castidad...), contrasta con la expresión de los afectos contrarios de Alejandro, que se reservan a los dos pasajes en endecasílabos basados en acumulaciones metafóricas: el amor (fuego, encender, volcán, llama), el desamor (nieve, yelo) y de contrarios (adoro y aborrezco, llamas y nieve, celos y amor) que cierran el romance con imágenes de evocación cancioneril. Ni el poema ni la arenga están en la fuente, son invención de Tirso, a quien, sin embargo, sí interesa la contradicción sentimental de Alejandro que recoge Pantinus y plasma en los endecasílabos: «Ceterum Alexander hac contumelia vexatus, simul etiam spe sua deceptus, in animi adfectiones inter se contrarias, cupidinis scilicet et odii, ferebatur: iraque et amore distractus» (p. 75).

La alocución de Alejandro a los antioquenos evidencia la distancia del yo lírico con Tecla, al adaptar el esquema clásico del discurso forense contra un acusado: los primeros versos funcionan a modo de exordio con el fin de captar la atención de los antioquenos, para exponer a continuación los hechos y argumentar contra Tecla, y finalizar conmoviendo y atrayendo a los oyentes para su causa. Tras su discurso, es tal el «rabioso y desatinado furor» de Alejandro que cae desmayado aparentando su muerte y ocasionando la

¹⁰ En opinión de Froldi «Il romance che segue si caratterizza per essere diviso in due parti, la prima di tredici strofe, la seconda di dodici, ciascuna delle quali termina con una strofa di quattro versi endecasillabi che sono assonantati i primi due fra loro e con le assonanze del romance e gli ultimi due soltanto fra loro» (1959: 199).

furia de la plebe que culpa a Tecla, por lo que será nuevamente condenada junto a Pablo a morir en el circo de la ciudad devorada por fieras, que se tornan dóciles ante la santa; a ser sumergida entre tiburones que tampoco la agreden... Ante estos milagros, la ciudad aclama a la santa y al apóstol, y Alejandro, recobrado en parte el juicio, solicita al juez que la destierre de la ciudad para que su ausencia sea su medicina, dando por concluida su presencia en la novela.

La recreación tirsiana del personaje de Alejandro construye, por tanto, un interesante itinerario sentimental en dos fases. La primera comienza con un flechazo que lo convierte en amante desdichado y termina en la despedida resignada, y la segunda retoma su condición de amante, pero sujeto a un amor loco que lo lleva a la enajenación y a buscar la muerte de Tecla. Y estas tres situaciones (enamoramamiento, despedida y locura) están complementadas con sus respectivos poemas de carácter profano, por oposición a los religiosos de Tecla, que responden a funciones evidentes de expresión de los afectos,¹¹ consecución del principio de variedad y amenidad, pero también a intereses estructurales y narrativos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2005). «El adiós en la poesía de Tirso», en Ignacio Arellano (ed.), *Ramillote de los gustos: burlas y veras en Tirso de Molina*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 63-80.
- FANCONI, Paloma (2015). «Función de la poesía en *Los triunfos de la verdad*», en Blanca Oteiza (ed.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 63-74, en línea: <http://hdl.handle.net/10171/40036>.
- FROLDI, Rinaldo (ed.) (1959). *Tirso de Molina, La patrona de las Musas*. Milán: Insituto Editoriale Cisalpino.
- OTEIZA, Blanca (2015). «Prosa y verso en *La patrona de las musas*», en Blanca Oteiza (ed.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 117-132, en línea: <http://hdl.handle.net/10171/40112>.
- PALOMO, Pilar (1999). *Estudios tirsistas*. Málaga: Universidad, pp. 243-347.
- PANTINUS TILETANUS, Petro (1608). *Basilii Seleuciae in Isauria episcopi, De vita ac miraculis D. Theclae virginis martyris iconiensis. Libri duo*. Antuerpiae: ex officina plantiniana, apud Ioannem Moretum.
- PIÑERO, Antonio y CERRO, Gonzalo del (eds.) (2005). «Hechos de Pablo y Tecla», en *Hechos apócrifos de los apóstoles II*, Madrid: BAC.
- REDONDO, Agustín y SÁINZ DE LA MAZA, Carlos (1986). «Los usos del verso en *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», *Teoría del discurso poético*. Toulouse: Université, pp. 237-251.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto (2013). «“Chi di cosi cantar le fosse stato cagione”: María de Zayas ante el *Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas amorosas y ejemplares*», en Isabel Colón, David Caro, Clara Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*. Madrid: SIAL, pp. 151-163.
- TIRSO DE MOLINA (1994). «La patrona de las musas», *Deleitar aprovechando*, ed. de Pilar Palomo. Madrid: Turner (Biblioteca Castro).

¹¹ Para Palomo, la poesía de esta novela «tiene una clara intención significativa: apoyar una exaltación pasional» (1999: 308). Véase también Fanconi (2015) para la función de la poesía en la novela *Los triunfos de la verdad*, del *Deleitar aprovechando*.

UN SONETO DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO
Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

Cuarenta y dos sonetos escribió el marqués de Santillana un siglo antes de que Juan Boscán, seducido por el embajador Andrea Navagiero, con motivo de su encuentro en Granada en las bodas del emperador en 1526, decidiera ensayar en verso castellano las formas métricas italianas.

No sabemos si fue alguno de los humanistas de su entorno quien indujo a don Íñigo López de Mendoza a intentar la imitación del soneto *al itálico modo*. El maestro Enrique de Villena, que tradujo para él a Dante y a Virgilio, y algún soneto de Petrarca, pudo muy bien haberle señalado el camino de las nuevas formas del *arte de trovar*. Otros amigos y colaboradores, como el cordobés Nuño de Guzmán, que le proporcionaban novedades bibliográficas de las *botheghe* florentinas, pudieron también animarle en el empeño. El caso es que don Íñigo cultivó el soneto a lo largo de casi toda su vida literaria, de 1438, fecha del soneto más antiguo en el que la reina doña María llora la muerte de su hermano el infante don Pedro («Lloró la hermana, maguer qu'enemiga»), hasta prácticamente la fecha de su muerte en 1458, de cuyas vísperas son el grupo de seis sonetos religiosos que cierran la serie.

A pesar de la importancia y novedad de la empresa, los sonetos de Santillana han sido prácticamente desconocidos en la literatura española hasta el siglo XIX, cuando edita su obra completa José Amador de los Ríos.¹ En su tiempo, apenas se difundieron y fueron poco conocidos. Unos cuantos, diecisiete, envió a la dama catalana doña Violante de Pra-

¹ *Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, por José Amador de los Ríos. Madrid: Imprenta de la calle de S. Vicente, José Rodríguez, 1852.

des, y otros pocos, seis, a su sobrino Pedro de Mendoza, señor de Almazán. Pero la mayoría quedaron reclusos en su escritorio, solo copiados en limpio y ordenados, cuando al final de su vida decide dejar compilada toda su obra en un cancionero, una copia del cual envía a su sobrino Gómez Manrique. Después, ya en el Renacimiento, el primero que tuvo noticia del intento de don Íñigo fue Gonzalo Argote de Molina y luego Fernando de Herrera, que lo valoraron justamente, aunque ya había pasado la polémica de los italianistas y la resonancia de sus innovaciones métricas.

Santillana contempla el soneto como una forma nueva y extraña en la poesía castellana, pero quizá por ello sugestiva y desafiante. Esa extrañeza es la que explica sus temores y la cautela con que dosifica su difusión. En las cartas cruzadas con su sobrino Pedro de Mendoza expresa esos sentimientos, que son muy semejantes a los temores que manifestaría Juan Boscán de probar su pluma en lo que hasta entonces nadie había probado en España («si de escribir... he tenido siempre miedo, mucho más le tuviera de probar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya»):

Quexádesvos porque no vos aya embiado los *Sonetos* [...]. No vos maravillades de qualquier dilación o sobreseimiento que los homes fagan de las cosas que mucho querrían [...]. Pero más por satisfazer a vuestra demanda que por la dignidad dellos [...] e aun por ser una arte peregrina o por ventura no usada en estas partes, yo vos embió solamente media dozena dellos de materias diversas.²

Santillana conoce, desde luego, el soneto italiano, sobre todo los de Dante y de Petarca, cuyas obras posee en su biblioteca. Y también sabe que antes lo cultivaron otros, como expone en la carta a doña Violante, donde hace una pequeña historia del soneto: «E esta arte [del soneto] falló primero en Italia Guido Cavalcante e después usaron della Checo d'Ascholi e Dante e, mucho más que todos, Francisco Petrarca, poeta laureado».³

De los italianos, pues, tomó ese arte Santillana y quiso aplicarlo a la poesía española. El resultado fue una estimable serie de cuarenta y dos poemas, en los que, como permitía y facultaba el género («capaz de todo argumento», decía Herrera), dio cabida a temas diversos, desde el amor a la política o la religión. El amor fue el tema en que el soneto santillanesco logró elevarse con mayor dignidad artística. En sus fundamentos, se trata aún de un amor concebido en términos cortesés, donde el enamorado sufre la «llaga del dardo amoroso», padece el asedio y la prisión de amor, o se queja de su «servicio» y de la «cruenza» de la dama. Pero a esos planteamientos se superpone enseguida la herencia estilnovística y dantesca que había hecho de la dama un ser extremadamente idealizado, angélico y celestial. La dama de los sonetos se convierte así en la «sincera claror quasi divina» o en «templo emicante donde la cordura / es adorada», y «choro plaziente do virtud se reza», y el poeta acude con insistencia a la hipérbole sagrada para expresar aquellos conceptos. De Petrarca, por su parte, procederán numerosos motivos ornamentales, como la descripción de los cabellos rubios de la amada, la evocación del primer encuentro y del lugar donde la vio por vez primera, la queja por el tiempo gastado en amar, al igual que diversos artificios

² Cito por marqués de Santillana (1991). *Poesías completas*, II, ed. de M. Á. Pérez Priego. Madrid: Alhambra, p. 341. Estas cartas fueron publicadas por Ángel Gómez Moreno (1983). «Una carta del Marqués de Santillana», *Revista de Filología Española*, 63, pp. 115-122.

³ Marqués de Santillana, ed. cit., p. 332.

retóricos y compositivos, como la antítesis o el elogio y enumeración de ríos en relación con la amada.

Como punto de partida, hay que reconocer que sobre nuestro autor operan, al menos, tres condicionamientos o tres estímulos poéticos: de un lado, actuando siempre como norte, el modelo petrasquesco; de otro, las realizaciones primitivas del soneto (poetas italianos del *dolce stil nuovo*, Dante), y de otro, finalmente, los hábitos métricos de la propia poesía castellana de la época. El esfuerzo de Santillana se debate así entre el ideal de la innovación petrasquesca, las formas más arcaicas del soneto y la presión del arte mayor hispánico. El problema será saber en qué grado, medida y orden opera cada uno de esos estímulos.

Vamos a tratar de ver más de cerca todos estos problemas analizándolos en uno de los sonetos más estimados de nuestro autor:

Lexos de vos e cerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;
desnudo d'esperança e abrigado
de immensa cuita e visto aspereza,
la vida me fuye, mal mi grado,
e muerte me persigue sin pereza.
Nin son bastantes a satisfazer
la sed ardiente de mi grand desseo
Tajo al presente, nin me socorrer
la enferma Guadiana, nin lo creo:
solo Guadalquevir tiene poder
de me guarir e solo aquel desseo.

Es este, en efecto, uno de los sonetos más conocidos y apreciados, el n.º XIX, transmitido principalmente en los dos cancioneros de autor más autorizados, el SA8 («Cancionero del Marqués de Santillana», Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2655) y el MN8 («Cancionero del Marqués de Santillana», Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3677), y de manera ocasional en MHI («Cancionero de Gallardo o de San Román», Madrid, Real Academia de la Historia, 2-7-2 ms. 2). No pertenece, pues, a la serie primitiva de diecisiete sonetos que Santillana envía a doña Violante de Prades hacia 1444, que difundieron algunos cancioneros del área catalano-aragonesa y que llevan al frente extensas rúbricas sobre lo tratado en cada poema.⁴ Es un soneto seguramente algo posterior, que quedó recluido en el escritorio del autor sumándose a los que completarían la serie definitiva de cuarenta y dos. Como decimos, fuera de esos dos cancioneros de escritorio, solo se copió excepcionalmente junto a otros cinco en el cancionero MHI, con una sola variante de sentido en el v. 13: *solo es betis quien tiene poder*.

El soneto, en efecto, lo conoció y alabó Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a las poesías de Garcilaso, donde emite este rotundo juicio:

⁴ Pueden verse en el vol. I (1983) de nuestra citada edición, *Marqués de Santillana, Poesías completas*. Madrid: Alhambra, pp. 259-279.

Porque el Marqués de Santillana, gran capitán español y fortíssimo cavallero, tentó primero con singular osadía, i se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, i bolvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio desto son algunos Sonetos suyos dinos de veneración por la grandeza del que los hizo, i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo, uno de los cuales es este.

Como muestra, Herrera se decide, en efecto, a transcribirlo, aunque introduciendo algunos significativos arreglos en el texto: v. 6: [e visto aspezeza] *e visto de aspezeza*, con el añadido de la preposición; v. 7: [la vida] *la mi vida*, añadido el posesivo; v. 8: [e muerte] *la muerte*, sustituyendo la conjunción por el artículo, es decir, una cláusula coordinada por otra yuxtapuesta, asindética, con lo que mejora el paralelismo gramatical y métrico; v. 14: [de me guarir] *de me sanar*, con drástica eliminación del arcaísmo.⁵

En nuestro análisis, seguimos el texto de SA8, el texto auténtico más próximo a la pluma de Santillana, cuidado y corregido por él mismo. La variante de MHI y las que introduce Herrera son intervenciones en el texto, que pueden mejorarlo poéticamente, pero ajenas a la voluntad del autor.

Una primera cuestión que se plantea en el análisis es la propia distribución del soneto. Es claro que suele responder a una distribución en dos partes, correspondientes a los dos cuartetos y a los dos tercetos respectivamente. Así parece entenderlo también Santillana, que en la primera parte de este soneto expresa su sentimiento amoroso y reserva la segunda para la enumeración de ríos y el encomio de uno de ellos. En el manuscrito que lo transcribe (el citado ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, fol. 179v), como puede apreciarse en la reproducción que acompañamos, esa disposición se resalta tipográficamente de forma clara, ordenando el poema en una unidad compacta de catorce versos, pero diferenciadas las dos partes mediante el procedimiento de destacar las letras capitales: la del comienzo del poema y de los cuartetos [*L*], en rojo enmarcada en un recuadro de adornos ondulados, y la del comienzo de los tercetos [*N*], en negro sin adornos pero con líneas curvas estilizadas y elegantes. De manera semejante, la tipografía del texto pone de manifiesto otro aspecto fundamental del poema, como es la disposición del verso. Conforme puede advertirse, en el interior de cada uno de los versos aparece una pequeña raya inclinada de trazo más fino que parece separar unos segmentos de otros. En efecto, es una marca con la que el copista señala la escansión del verso, dividido en dos hemistiquios por una pausa acentual.

Otros aspectos técnicos que configuran el soneto, y bajo los cuales lo concibe el autor, son la distribución de rimas, el cómputo silábico, el ritmo acentual y la escansión del verso. Es decir, aquellas cualidades de orden, composición y proporción que entraban en su famosa definición de la poesía: «fingimiento de cosas útiles, veladas con muy hermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto *cuento, peso e medida*».⁶

En la disposición de consonancias, nuestro soneto presenta una ordenación bastante regular. En los cuartetos sigue el esquema de rima alterna y solo dos consonancias (-*ado*,

⁵ *Obras de Garcí Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580). Sevilla: Alonso de la Barrera, fols. 75-76; ed. facsimil del Grupo PASO (1998), con estudio bibliográfico de Juan Montero, Salamanca, Europa Artes Gráficas.

⁶ *Prohemio e carta qu'el marqués de Santillana enbió al condestable de Portugal*, en *Poesías completas*, ed. cit., p. 333.

-eza): *ABAB ABAB*. Es el modelo de los sonetos más antiguos desde la época de Giacomo da Lentini, que pasa por ser el inventor de la forma en la corte siciliana de Federico II. Pronto, sin embargo, sería desplazada por la rima abrazada que prefieren los poetas del *dolce stil nuovo*, como Guido Cavalcanti, y Dante, y será la impuesta y generalizada luego por Petrarca.⁷ Digamos que Santillana utiliza el modelo arcaico de rima alterna en casi todos sus sonetos (32 de 42).

En los tercetos, en cambio, la disposición de rimas sigue el modelo más generalizado que combina dos consonancias (-er, -eo): *CDC DCD*. Es un modelo muy usado por Petrarca y los petrarquistas españoles, y también por Dante, junto con el modelo de tres rimas *CDE CDE*. Santillana emplea indistintamente uno y otro esquema, aunque con prevalencia del primero, tanto en los sonetos amorosos como en los político-morales.

En cuanto al modelo de verso, el empleo del endecasílabo es, sin duda, la aportación más original de Santillana. Se trata todavía de un ensayo incipiente, en gran medida condicionado por el patrón peninsular del verso de arte mayor que dominaba entonces la poesía grave. Respecto del número de sílabas y disposición hemistiquial, observamos que en el soneto está bien atendida la medida del endecasílabo y está bien marcada la cesura del verso, que lo escande en dos hemistiquios proporcionados. El número de sílabas de cada uno de ellos oscila entre 4 + 7, 5 + 6, 7 + 4 y 6 + 5. En ese cómputo de sílabas hay que tener en cuenta la ocurrencia de algunos metaplasmos. En el v. 6 (*de immensa cuita / e visto aspereza*), ha de hacerse sinalefa entre la -o final de *visto* y la a- inicial de *aspereza*, precisamente allí donde Herrera introducía la preposición *de*, que ciertamente hacía más conforme a sentido el verso, pero también lo convertía en hipermétrico (5 + 7). La sinalefa resulta potestativa en los versos 3 y 5, pues no se hace en un caso (*e abastado*) y sí en el otro (*e_ abrigado*), aunque es la misma posición gramatical; algo semejante ocurre en los vv. 12 y 13 (*Tajo_al presente, pero la enferma Guadiana*). Situación anómala y extraordinaria presenta el v. 2, que reclama sinalefa entre el vocablo anterior a la cesura y el que la sigue (*gozo / e*). En los vv. 9, 11 y 13, por su parte, se produce la licencia de cómputo de sílaba aguda en rima. Por último, el v. 7 (*la vida me fuye, / mal mi grado*) es claramente hipométrico en el texto original (6 + 4), defecto que Herrera trata de subsanar añadiendo el posesivo redundante en el primer hemistiquio: *la mi vida*. En el v. 8, en cambio, para el cómputo silábico, sería irrelevante la innovación introducida por Herrera (*la muerte*), aunque mejoraría el verso estilísticamente.

Como puede advertirse, predomina, pues, la disposición 5 + 6 (en los versos 2, 4, 6, 9, 10 y 11), es decir, el llamado endecasílabo *a minore*. Le sigue en frecuencia el endecasílabo *a maiore*, de 7 + 4, heptasílabo más tetrasílabo (en los versos 3, 5, 8 y 12). Es minoritario el de 4 + 7, utilizado solo en dos ocasiones, aunque llamativamente se trata del verso que abre el poema y el verso que lo cierra. Es anómalo el v. 7, que es un decasílabo (6 + 4), y el v. 13, que presenta un inusual esquema 6 + 5, que corrige el cancionero *MHI* en su variante: *solo es Betis / quien tiene poder* (5 + 6).

El endecasílabo *a minore* es, como decimos, el más empleado por Santillana en este y en todos sus sonetos. Era un tipo de endecasílabo usado en menor medida por Dante, Petrarca o Garcilaso, que sin embargo utilizaron predominantemente el endecasílabo *a*

⁷ Leandro Biadene (1889). «Morfología del sonetto nei secoli XIII-XIV», *Studi di Filologia Romanza*, 4, pp. 1-230.

maiore (7 + 4), que también utiliza Santillana, aunque en menor número. Raros son en él los endecasílabos del tipo amplificado: *a maiore* con sinalefa entre 7 + 5 o con heptasílabo agudo, o *a minore* con sinalefa (como en el v. 2 de nuestro soneto) o con pentasílabo agudo, modalidades que usan con mayor variedad y proporcionalidad los autores mencionados. Los sonetos de Santillana muestran por tanto escasa flexibilidad y sí notable rigidez al conceder tanta preponderancia al endecasílabo *a minore* y tan escasa a las demás variedades.⁸ Lo que sí queda patente, por otro lado, es que el soneto de Santillana tiende a marcar nítidamente la cesura y a escandir el verso en dos hemistiquios. Esa escansión impedirá que en ese lugar del verso se produzcan licencias y metaplasmos, como la sinalefa o el cómputo de sílaba aguda, que podrán aparecer raramente pero sí se permiten otros poetas que consideran al endecasílabo más bien como una estrecha unidad.

Por lo que se refiere a la distribución acentual, en nuestro soneto predominan los endecasílabos con acento en 6.^a y en 10.^a sílabas (en nueve versos, en cuatro de ellos con acento también en 4.^a); acento solo en 4.^a y 10.^a se registra en tres versos, los correspondientes precisamente al primer terceto. El v. 7 presenta aparentemente acento en 5.^a sílaba, pero, como quedó dicho, se trata de un verso hipométrico en el original, al que Herrera daba solución con el añadido de una sílaba que así desplazaría el acento a 6.^a sílaba (*la vida me fuye > la mi vida me fuye*). Solo en un caso, el v. 4, se registra un endecasílabo dactílico, con acentos en 4.^a, 7.^a y 10.^a. En este soneto sigue, pues, Santillana el modelo más común del endecasílabo italiano (6.^a y 10.^a) y del endecasílabo sáfico (4.^a, 6.^a [8.^a], 10.^a), que eran los más utilizados por Petrarca y lo serían por los petrarquistas españoles. En cambio, solo emplea en una ocasión el endecasílabo dactílico, que había sido empleado por los poetas italianos anteriores a Dante y desechado por Petrarca. En el conjunto de sus sonetos, Santillana lo utilizará con mucha frecuencia, casi un cuarenta por ciento de sus endecasílabos son de esa condición.⁹ Tal frecuencia es seguramente debida a la presión que todavía ejerce sobre el endecasílabo el verso de arte mayor, que lleva acentuación obligada en 7.^a sílaba, pero quizá obedezca también a razones de estilo, en virtud de las cuales Santillana elegiría para el tratamiento solemne de los temas heroicos y políticos el endecasílabo dactílico, más próximo al arte mayor. En este soneto, de tema estrictamente amoroso, tiene una mínima representación ese tipo de endecasílabo. Por eso es quizá también el más *itálico* de sus sonetos y el que resultaba más del gusto de Fernando de Herrera, que apreciaba en él logros técnicos como la rima abrazada o el endecasílabo italiano, pero que con sus correcciones trataba de acercarlo a la perfección.

Como dejábamos dicho más arriba, el soneto se estructura en dos partes bien marcadas, que son los dos cuartetos y los dos tercetos. En los cuartetos, el poeta, ausente y alejado de la dama, expresa su sentimiento a través de una serie sucesiva de antítesis: *lexos / cerca, pobre / rico, fallido* [«falto, carente»] / *abastado* [«abastecido, proveído»], *desnudo / abrigado, vida / muerte*. Son cinco antítesis, que llenan los ocho versos, prácticamente una por verso formando una unidad esticomítica. Esta se rompe y se amplía a dos versos en dos ocasiones mediante sendos encabalgamientos abruptos: *abastado / de mortal pena* (vv. 3-4) y *abrigado / de inmensa cuita* (vv. 5-6). Tales antítesis, si bien advertimos, reflejan la

⁸ Mario Penna (1954). «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del marqués de Santillana», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, V, pp. 253-282; P. Lorenzo Gradín, art. cit., pp. 88-89.

⁹ Rafael Lapesa (1956-1957). «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *Romance Philology*, 10, pp. 180-185.

intensidad de la pena del poeta, más que lo contradictorio de su sentir. Por eso, aunque están formuladas de esa manera antitética, todas las expresiones giran en torno a la misma idea de ausencia y tristeza, para lo que se vale el poeta del artificio de la lítotes o atenuación, consistente en la negación y la afirmación de lo contrario: *pobre de gozo-rico de tristeza, falto de reposo-abastado de pena, la vida me fuye-la muerte me persigue*.

Como se sabe, la antítesis era una de las fórmulas de estilo más características de la poesía petrarquista, aunque también concurría en ella una larga tradición retórica y trovadoresca, en la que sobresalía para Santillana el poeta catalán Jordi de San Jordi, de quien estimaba particularmente su «cançión de oppósitos que comiença: *Tots jorns aprench e desaprench ensemps*». De todos modos, en este caso la fuente concreta de Santillana pudo ser una balada del poeta francés Guillaume de Machaut, que dice en su primera estrofa: «*Riches d'amour et mendians d'amie, / Povres d'espour et garnis de desir, / Pleins de dolour et disiteus d'aye, / Loing de merci, familleus de merir, / Nus de tout ce qui me puet resjoir / Sui pour amer et de mort en paour, / Quant ma dame me het et je l'aour*».¹⁰ Aunque ciertamente se repiten algunos términos que también emplea Machaut, creemos que es original y más elaborado el tratamiento poético que hace Santillana del recurso, según queda explicado.

En los tercetos, el poeta recoge el motivo temático de la enumeración de ríos y el elogio particular de uno de ellos, que es precisamente aquel en cuyas inmediateces reside la amada. El motivo poético lo había tratado bellamente Petrarca en el soneto 148 de su *Canzoniere*:

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange,
Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange,
Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro;
non edra, abete, pin, faggio o genebro
poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange,
quant'un bel rio ch'ad ognor meco piange,
co l'arboscel che 'n rime orno et celebro...

Este soneto lo había traducido y comentado Enrique de Villena, si bien identificando el deseo de Petrarca más con la poesía que con el amor, como declara la rúbrica: «Soneto que fizo miçer Françisco por el grand desseo que avía de obtener la poesía, afirmando que otro deleite o bien temporal no lo podrían tanto contentar la sitibunda voluntad suya. E fabla de amor methafóricamente, entendiéndolo de lo susodicho».¹¹ Lo conocía bien Santillana, pues se hallaba copiado en el códice de la *Divina comedia*, que él poseía en su biblioteca.¹² Inspirado por ese soneto, primero Santillana enumera también diferentes ríos que no son suficientes para calmar su sed, aunque en este caso son solo dos de la España meridional, el Tajo y el Guadiana. Y luego pasa al encomio particular de uno de ellos, que

¹⁰ Joseph A. Seronde (1915), «A study of the relations of some leading french poets of the xivth and xvth centuries to the Marqués de Santillana», *Romanic Review*, 6, pp. 60-86.

¹¹ Enrique de Villena (1994), *Obras completas*, I, ed. de Pedro M., Cátedra, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, pp. 371-379.

¹² Mario Schiff (1970 [1905]), *La bibliothèque du Marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de D. Íñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real Manzanares humaniste et auter espagnol célèbre*, Amsterdam [Paris], Gérard Th. van Heusden, pp. 275-303.

sí puede sanarlo y colmar su deseo. Si bien Petrarca no lo mencionaba expresamente y sí Santillana, el río celebrado es aquel que baña la ciudad donde reside la amada, en este caso, el Guadalquivir. La ciudad, pues, sería Sevilla, donde es posible que residiera alguna dama con la que hubiera mantenido amores e inspirara al poeta.

En conclusión, nos hallamos ante uno de los sonetos más conseguidos de Santillana. Técnicamente se nos muestra correctamente elaborado en «cuento, peso e medida», si bien con las particularidades propias del autor y del arte métrico de su época en la escansión del verso o las inclinaciones de acentuación y consonancias. Desde el punto de vista compositivo, está perfectamente lograda la correspondencia entre la forma y los afectos del poeta, expuestos por medio de recursos retóricos y motivos poéticos reconocibles y apropiados. El resultado final quizá no sea un poema cálido y emotivo, pero sí una pieza poética cuidadosa y finamente elaborada.

LEER ENTRE LÍNEAS. LA GALATEA COMO PRETEXTO

José PORTOLÉS LÁZARO
Universidad Autónoma de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Con frecuencia, escribir representa algún tipo de peligro, y un modo de comunicar algo disminuyendo el riesgo de un castigo consiste en «escribir entre líneas».¹ De acuerdo con el *Diccionario* académico, esta unidad fraseológica significa «suponer en un discurso la existencia de un sentido no explícito». Ahora bien, la falta intencionada de explicitud de quien escribe puede ser de muy distinto tipo, y las siguientes páginas se ocupan de delimitar alguno de ellos con herramientas teóricas proporcionadas por la pragmática lingüística. A tal fin, y como pretexto de la exposición, se parte de diferentes interpretaciones que se han propuesto a personajes y a escenas de las obras pastoriles y, en particular, de *La Galatea* de Miguel Cervantes.

Un motivo evidente para la escritura entre líneas ha sido evitar la censura.² *La Galatea* salió a la venta en Alcalá en marzo de 1585.³ Dos censuras oficiales convivían en la Castilla de la época: una censura previa —la del Consejo Real—⁴ manifiesta en las primeras páginas del impreso y una censura posterior a la publicación —la inquisitorial—, que

¹ Annabel Patterson da este título a uno de sus libros (Patterson, 1993). Esta investigación ha sido posible gracias al Proyecto FFI2013-41323-P del Ministerio de Economía español.

² Sobre la censura y sus diversos tipos, Portolés (2016).

³ Su elaboración llevó décadas; Stagg (1994) defiende convincentemente que Cervantes redactó los tres primeros libros antes de partir para Italia y los tres últimos después de volver del cautiverio argelino.

⁴ Desde 1554 la concesión de licencias de impresión en Castilla correspondía en exclusiva a su Consejo Real (Reyes, 2000).

podía actuar independientemente de una aprobación de la censura civil. En su camino para obtener el pase de la primera censura oficial, en febrero de 1584, *La Galatea* había recibido la aprobación de Lucas Gracián Dantisco por encargo del Consejo.⁵ Este censor, de acuerdo con los criterios de la época, justifica su anuencia no solo por carecer el escrito de «cosa malsonante, deshonesto ni contraria a las buenas costumbres»⁶ —es decir, por no constituir una amenaza para la ideología dominante en la época—, sino también por «ser un libro provechoso» (p. 8), y es que la censura previa, que había nacido poco después de la imprenta, debía certificar que, aparte de que el texto no ofendiera, su lectura constituyera un valor para el lector (Pardo, 1991: 345-346; Bouza, 2012: 32, 109, 166-168). Esta aprobación de Gracián Dantisco fue el trámite necesario para la licencia y el privilegio de publicación otorgados por el Consejo, documento que Antonio de Eraso firmó en el mismo mes de febrero de 1584.

En el volumen de *La Galatea* sigue a esta licencia la dedicatoria de Cervantes al eclesiástico italiano Ascanio Colonna, a quien Sixto V nombraría cardenal en 1586. Si bien no se sabe con certeza qué beneficio pretendía con este ofrecimiento, es razonable conjeturar que aspirara a alguno y que, en consecuencia, esta pretensión condicionara la obra, tanto en qué aparece en ella como en qué asuntos se pudieron eludir; al fin y al cabo, el mecenazgo trae consigo una acomodación del autor a lo que pudiera prever como ideología del benefactor (Lefevre, 1997: 29 y ss.). Con otras palabras, dedicar una obra a un mecenas era, en el común de los casos, autocensurarse en todo aquello que pudiera desagradarle. Una noticia sobre el propio Colonna ejemplifica esta coerción del mecenazgo. A su vuelta a Italia, se instaló en Roma con el cardenal un pequeño grupo de españoles, entre ellos Luis Gálvez de Montalvo, con tareas de secretario; pues bien, en 1588 Gálvez tuvo que huir de Roma a Sicilia por algo que incomodó a Colonna, muy posiblemente una *burla* escrita. La fácil vida romana del autor de *El pastor de Fílida* terminó con ese escrito que ofendió a su patrón (Marín Cepeda, 2015: 209).

Como ya se ha advertido, con el arribo del volumen a los libreros no acaban las censuras oficiales en la España de la época. La Inquisición proseguía esta tarea con los libros ya publicados, comprendidos aquellos que habían recibido la aprobación de la censura civil. Para salvar en una primera instancia la barrera inquisitorial, *La Galatea* tenía a su favor que el Santo Oficio no había perseguido *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor, la gran obra de pastores del momento en castellano,⁷ pues esta no aparecía ni en el índice del cardenal Valdés de 1559⁸ ni tampoco en los edictos posteriores.⁹ En la España del Quinientos, el género pastoril prosiguió sin mayor problema con las continuaciones de la *Diana* de Alonso Pérez (1563) y de Gaspar Gil Polo (1564), y *El pastor de Fílida* del ya ci-

⁵ Era amigo de Cervantes (Marín Cepeda, 2015: 184). Este tipo de relación entre censor y censurado no era extraordinaria en las censuras del Consejo Real, incluso en 1622 se dio el caso de que el comediante Juan Ruiz de Alarcón solicitara al Consejo que entregara la censura de un volumen de sus obras a otra persona que no fuera su rival Lope de Vega. Se satisfizo su petición: el nuevo censor fue Vicente Espinel (Bouza, 2012: 80).

⁶ Montero, Escobar y Gherardi (2014: 5); las citas de la obra de Cervantes serán por esta edición.

⁷ «Con Jorge de Montemayor nace, en estado de perfección, la novela pastoril española» (Avalle-Arce, 1974: 69).

⁸ Algo esperable por su casi contemporaneidad, pues se ha defendido con sólidos argumentos que *La Diana* se imprimió en Valencia tan solo un año antes, en 1558. La censura inquisitorial, no obstante, sí había caído sobre algunos de los versos previos de Montemayor de temática religiosa (Montero, 1996: xxx- xxxii).

⁹ Sí la prohibió la Inquisición portuguesa entre 1581 y 1624 (Montero, 1996: xlvi).

tado Luis Gálvez de Montalvo (1582).¹⁰ Transitaba Cervantes, pues, con ese género pastoril por un camino relativamente seguro, ya que no constituía en principio un género vitando, máxime cuando la Iglesia había encontrado en la *Égloga IV* de Virgilio un anuncio del nacimiento de Cristo.¹¹ Solo la edición de *La Galatea* de Lisboa, de 1590 —y, por ende, la de París de 1611, a cargo de César Oudin, que se basaba en la portuguesa—, padeció algún expurgo por motivos religiosos, pero, en cualquier caso, la obra no se prohibió *in totum*.¹²

A estas censuras oficiales se unía la autocensura que todo escritor había de aplicar para no ofender la imagen social de otras personas a las que pudiera hacer referencia en sus escritos.¹³ Aunque con un oficio más comprometido, el gacetero turinés Pietro Socini confesaba en 1660 que en su profesión no existían mapas que librarán al escritor de no «estamparse contra la frustración ajena, pues por lo general en el relato de lo sucedido no puede satisfacerse a todos» (cito por Infelise, 2004: 168-169). Si esto sucedía al redactor de gacetas, tampoco estaba libre el literato de que una escena de una obra suya ofendiera a alguien y que el agraviado buscara de un modo u otro resarcir la ofensa. No ha de olvidarse que la novela pastoril estaba pensada para ser escuchada tanto como leída, de modo que, de hecho, la prosa actuaba casi como didascalia de la declamación de los distintos poemas (Fosalba, 2002); con otras palabras, los libros de pastores no solo tenían lectores singulares sino también una audiencia necesariamente mayor, y a mayor audiencia, mayor cuidado.

En definitiva, la España de la época constituía una sociedad censorista donde la relación entre el autor y su público estaba condicionada por aquellos que gozaban o detentaban el poder de prohibir una obra y/o sancionar a su autor y, en consecuencia, condicionaban de un modo u otro sus escritos. Escribir entre líneas se constituye, por tanto, en un recurso para aludir en un texto a ciertas personas o a diversos hechos sin que se perciba como una amenaza para una imagen social personal o para una ideología determinada. Así las cosas, no ha de extrañar que los estudiosos hayan indagado posibles lecturas entre líneas de los textos cervantinos y, en particular, de *La Galatea*, en busca de mensajes encubiertos del autor, máxime cuando el propio Cervantes escribe: «Mas advirtiendo, como en el discurso de la obra alguna vez se hace, que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran solo en el hábito» (p. 16).

Recuérdese que este uso de máscaras pastoriles, en la representación de personas reales, sigue una tradición que se fundamenta en la interpretación que Donato y, ante todo, Servio (siglo iv) llevaron a cabo de las *Bucólicas* de Virgilio (siglo i), como alegoría de la situación política de las guerras civiles romanas.¹⁴ Siglos después, es Petrarca quien revita-

¹⁰ Algunos escritos contrarios al género pastoril de calificadores inquisitoriales o moralistas no consiguieron su prohibición (López Estrada, 1974: 541; Montero, 1996: xlviii). Después de obras de distinto mérito, los libros de pastores de acuerdo con el modelo de Montemayor desaparecieron por consunción en las primeras décadas del siglo xvii (Avalle-Arce, 1974: 101-153), no así el bucolismo literario que recorre la historia de la literatura hasta la actualidad (Patterson, 1987).

¹¹ Courcelle (1957); López Estrada (1974: 154-155); Montero, Escobar y Gherardi (2014: 612). La prohibición de la Iglesia de ciertos géneros es antigua, ya en el Concilio en Trullo (691 d. C.) prohibió las comedias por considerarlas inconvenientes para la moral de los fieles (Báez, 2011: 122).

¹² El riguroso censor portugués fue fray Bertholameu Ferreyra (Montero, Escobar y Gherardi, 2014: 544).

¹³ El concepto de imagen social (*face*) —esto es, la representación que creamos de nosotros mismos y que mostramos a los demás— procede del sociólogo Erving Goffman (1967).

¹⁴ Se trataría de una alegoría discontinua, esto es, de acuerdo con estos exegetas, se entremezclarían los episodios de una posible interpretación histórica con otros exclusivamente de ficción.

liza el uso del mundo pastoril como alegoría del mundo contemporáneo (Patterson, 1987: 24-59), y este recurso se internacionaliza en el Renacimiento con la *Arcadia* de Iacopo Sannazaro (1504) (López Estrada, 1974: 92-93 y 487; Montero, Escobar y Gherardi, 2014: XI y 623). Tal punto alcanza en el siglo xvi el uso alegórico de lo pastoril, que Finello (2014: 15) mantiene que, en cualquier género literario de aquel siglo, «se encuentre el símbolo del pastor con su laurel y su bastón rodeado por los ganados, debemos sospechar cuál es el secreto oculto bajo esa imagen».¹⁵

2. EL MENSAJE ESÓPICO

En 1528 Baltasar Castiglione critica duramente a Alfonso de Valdés porque en su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* —obra en la que refiere el Saco de Roma de 1527— nombra expresamente al papa Clemente VII. A su favor, Castiglione recuerda el ejemplo de los cómicos antiguos que reprendían los vicios, pero no nombraban a las personas (Rosa Navarro, 2010: 148). Para eludir las menciones directas, un modo de escribir *entre líneas* un mensaje, que pudiera constituir una amenaza a la ideología de un grupo social o meramente a la imagen social de alguna persona poderosa —*v. gr.* Clemente VII—, consiste en elaborar un mensaje esópico. El término procede del uso de las fábulas de Esopo como alegoría de una situación real para criticar al poder (Patterson, 1991). En estos casos, el defensor de una ideología determinada o una persona aludida en el texto comprenden que se trata de un mensaje de algún modo amenazante; ahora bien, también hallan que se encuentra tan atenuado por el ropaje de la fábula que no llegan a reprender a su autor.¹⁶

En estas páginas se va a extender el concepto de mensaje esópico del uso exclusivo de las fábulas de Esopo a la utilización de cualquier ficción o de personajes de ficción —incluidos pastoriles que aquí nos ocupan—, con el fin de disminuir la amenaza de un mensaje por medio de una alegoría. Si se admite como un hecho indudable la representación de situaciones contemporáneas en la literatura pastoril, se puede considerar que, en algunos casos, se empleara esta misma representación bucólica como un medio de atenuar un mensaje en principio amenazante y, en consecuencia, punible, como sucede con aquel esópico del que se ocupa Patterson. Con este mensaje atenuado por la máscara pastoril, quien pudiera sentirse agraviado no habría necesariamente reaccionado ante una posible amenaza a su imagen social o a su ideología, pues bajo el ropaje de ese tipo de ficción el grado de la ofensa habría disminuido. Así, en una *Égloga* de Francisco de Madrid (1495), Carlos VIII de Francia y Fernando de Aragón se presentan como pastores enfrentados —el primero, Peligro y el segundo, Fortunado—, a los que un tercer pastor —Evandro— intenta poner paz. Si, de acuerdo con Accorsi (2012), la obra no es tan propagandística como se ha pretendido, sino que se puede entrever en ella una crítica a Fernando II, el autor bien pudo recurrir al mundo pastoril para atenuar su mensaje, esto es, procuró con la presentación bucólica de la escena aminorar la ofensa a una persona real y facilitar la representación de la obra. De manera similar, Lope de Vega osó referirse a las aventuras amorosas de su protector Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, en su *Arcadia* (1598), de un modo que

¹⁵ Para una lista de posibles correspondencias entre nombres pastoriles y personas reales de la poesía bucólica del siglo xvi, véase Mateo Mateo (1993).

¹⁶ Sobre la atenuación como categoría pragmática, véase Briz y Albelda (2014).

hubiera sido imposible lejos de las máscaras que proporcionaba el género pastoril (Finello, 2014: 87). En suma, la representación pastoril de hechos y personajes reales constituía un medio de atenuar un mensaje que pudiera considerarse amenazante de forma que, aun reconociéndolo, quien debiera ofenderse no reaccionase con un castigo a su autor.

3. LA INTENCIÓN INFORMATIVA

En su estudio sobre el significado, el filósofo del lenguaje H. P. Grice (1957) propuso el concepto de significado del hablante (*speaker's meaning*) para referirse a aquello que los hablantes tienen intención de comunicar más allá de lo que algo comunica por sí mismo. En un desarrollo del concepto, Dan Sperber y Deirdre Wilson (1995) afinan esta primera propuesta de Grice con una nueva distinción entre una intención informativa y una intención comunicativa. Si la intención comunicativa se ajusta aproximadamente al significado del hablante griceano, la intención informativa constituye un paso previo. Tanto con el significado del hablante de Grice como con la intención comunicativa de Sperber y Wilson, el hablante tiene intención de comunicar algo y quiere que su interlocutor reconozca esta intención; con otras palabras, quiere comunicarle algo a alguien y que este reconozca lo que le quiere comunicar y también que se lo quiere comunicar. Es el uso habitual de palabra.

No obstante, se puede dar la circunstancia de que el emisor pretenda comunicar algo, pero no desee que su interlocutor advierta que tiene esta intención. En tal caso, el mensaje gozaría únicamente de intención informativa. Supongamos, por ejemplo, que Américo Castro (1966: 97-98) estuviera en lo cierto en que los versos del canto de «risa y juego» de Silerio a Trimbrio («imaginando ser un gran señor a quien los decía») fueran, en realidad, un ataque de Cervantes a Felipe II (págs. 122-124). Este se trataría de un mensaje *entre líneas* distinto del de la *Égloga* de Francisco de Madrid. En aquella, cualquier cortesano reconocería a Fernando de Aragón como uno de los personajes disfrazados de pastor, incluido el propio monarca. Se trataría, pues, de un mensaje atenuado por medio de la ficción pastoril —mensaje esópico—. Las palabras críticas de Silerio a Felipe II se presentarían, en cambio, mucho más veladas. En un mensaje esópico, quien lo recibe reconoce la intención comunicativa del autor, aunque este pudiera negarla por temor a un castigo; en cambio, en un mensaje que únicamente tiene intención informativa, quien lo recibe no percibe que el emisor quiera de un modo ostensivamente manifiesto que reconozca esta intención. Su mensaje está suficientemente oculto para que quepa la posibilidad de negar como equivocada la interpretación y que perviva la duda de que la excusa sea cierta.

Asimismo, el ataque a la política filipina de anexión de Portugal, que ven algunos críticos en el núcleo de la trama de *La Galatea*, si fuera cierto, tampoco tendría una intención comunicativa por parte del autor, sino únicamente informativa. Constituiría una crítica política que no admitiría el rey Prudente ni sus más cercanos colaboradores, ni siquiera con la atenuación del mundo pastoril. Recordemos el argumento de la novela. Galatea es una discreta pastora de las riberas del Tajo que no atiende a los requerimientos amorosos de otros dos pastores, Elicio y Erastro. A este caso central de la obra se le cruzan otras tramas secundarias, pero vuelve como básico cuando, en el libro V, Aurelio, padre de Galatea, por orden del «rabadán mayor de todos aperos», anuncia que debe casar a su hija «con un pastor lusitano que en las riberas del blando Lima gran número de ganado apa-

cienta» (p. 311). La propuesta que defienden algunos cervantistas es que el rabadán que fuerza la entrega de la castellana Galatea al «extranjero pastor» portugués es Felipe II, y que la historia de Galatea esconde una crítica a la unión de los reinos peninsulares bajo la corona del Austria.

Esta identificación la llevó a cabo Rodríguez Marín (1903: 119), y la admiten más recientemente, entre otros, Meregalli (1992: 45) o Rey Hazas (2000), quienes ven en *La Galatea* una muestra del nacionalismo castellano contraria a la mayor atención de Felipe II a Portugal; por su parte, Marín Cepeda (2015) identifica mejor la posición política de Cervantes con el grupo papista de la corte filipina, grupo que, siguiendo la opinión de Gregorio XIII, era contrario a la anexión de Portugal, en la forma, para evitar una guerra entre cristianos, y en el fondo, por temer que el aumento del poder del monarca hispano disminuyera el papal.

En cualquier caso, Cervantes no podría comunicar de un modo ostensivamente manifiesto esta oposición a la política peninsular de Felipe II sin temer algún perjuicio por ello, máxime cuando no se limita a mostrar una opinión contraria, sino que en la ficción el pastor Elicio, protagonista masculino de la historia, está dispuesto, contra el parecer del rabadán mayor, a «poner tales inconvenientes y miedos al lusitano pastor, que él mismo dijese no ser contento con lo concertado; y, cuando los ruegos y astucias no fuesen de provecho alguno, determinaba usar la fuerza y con ella ponerla en su libertad» (p. 433). Termina la primera parte de *La Galatea* con un grupo de pastores prestos a impedir por la fuerza que Galatea «al forastero pastor se entregase».

4. EL MENSAJE ESOTÉRICO

El filósofo Leo Strauss (2003 [1952]), en su *Persecución y el arte de escribir*, se ocupa de un fenómeno próximo a la escritura esópica: la escritura esotérica. En estos casos se distinguen dos tipos de audiencia, por un lado, la mayor parte de los lectores interpreta un mensaje que comprende como inofensivo —el texto exotérico—, mientras que, por otro, unos pocos advierten un mensaje oculto, cuya difusión al público en general hubiera podido traer perjuicios al autor —el texto esotérico—. ¹⁷

Para los libros de pastores, ya López Estrada (1974: 490) diferenciaba entre lectores de Corte, que identificarían los referentes ocultos debajo de los pellicos pastoriles, y un público lector más amplio que se quedaría en la pura ficción. En *La Galatea* varios pastores son máscaras, ante todo, de poetas contemporáneos, algo que también acontecía en *La Diana* de Montemayor o en *El pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo. ¹⁸ El uso de estas máscaras se podría considerar como un fenómeno próximo al posterior *roman-à-clef*. Se han propuesto numerosas identificaciones de personas detrás de los personajes. Algunas son dudosas, pero algunas otras se consideran lo suficientemente seguras como para que también lo fueran para muchos de sus contemporáneos. Entre ellas, Avalle-Arce (1974: 247) admi-

¹⁷ Son interesantes los comentarios de Patterson (1993: 22-29) sobre esta distinción de Strauss para la interpretación de textos ingleses de los siglos XVI y XVII.

¹⁸ Los personajes ocultos del libro de Montemayor eran de la corte leonesa de doña Juana de Austria y, en el caso del de Gálvez de Montalvo, se trataría de personas de la corte alcarreña de su mecenas Enrique de Mendoza y Aragón (Marín Cepeda, 2015: 187 y 412). Para la importancia de la tradición alusiva en la poesía de la época, Mateo Mateo (1991).

te la de Francisco de Figueroa como el pastor Tirsi, Diego Hurtado de Mendoza como Meliso y, al alcance de casi cualquier lector y con una mención menor, la de Juan de Austria como Astraliano.¹⁹ Si Avallé-Arce en 1974 terminaba aquí su corta lista de certezas,²⁰ otros autores mantienen a Pedro Laínez como Damón, Mateo Vázquez de Leca como Larsileo o Lariseo, que de los dos modos aparece en la obra, Bernardino Telesio o Ambrosio de Morales como Telesio, Pedro de Liñán de Riaza como Lenio, Luis Gálvez de Montalvo como Siraldo, Luis de Vargas como Lisardo y al propio Cervantes como Lauso;²¹ asimismo, otros críticos (Stagg, 1972: 263; López Estrada y López García-Berdoy, 1999: 70) lanzan la conjetura de que también Orompo, Orfenio, Crisio y Marsilio hubieran de corresponderse con personas conocidas de Cervantes.²² Destacan entre estos pastores unos pocos que, por los colores de su presentación en el propio texto, constituían o habían formado parte de un grupo cercano al autor y, especialmente, cuatro se muestran como vivos en el propio texto —Tirsi, Damón, Lenio y Lauso— (Stagg, 1972: 262). Muy posiblemente estos últimos amigos poetas, que eran personajes de la propia ficción cervantina, reconocieran un mensaje esotérico de la obra que el autor sabía que iban a advertir y, en consecuencia, una lectura oculta para el resto del público.

A ellos podrían unirse, como lectores que alcanzaran los mensajes esotéricos, los miembros de la pequeña corte literaria que, con raíces en las universidades de Alcalá y Salamanca, se había creado en torno a Ascanio Colonna. Cervantes, en la década de 1580, intentaba formar parte de ella. Eran sus miembros Luis Gálvez de Montalvo, Juan Bautista de Vivar, Luis de Vargas, el conde de Salinas, Pedro Fernández de Navarrete, Juan Rufo y fray Luis de León (Marín Cepeda, 2015). Así pues, los amigos poetas pastores y los miembros de este grupo constituirían unos lectores especiales que muy posiblemente descubrirían mensajes ocultos para los lectores comunes, e incluso para aquellos otros que tan solo manejaran la clave que identificaba pastores y personas reales. Ellos bien pudieran habernos aclarado no solo las identidades de los pastores, sino también, por ejemplo, si había un reproche a la anexión de Portugal en el texto de Cervantes. Nos hallaríamos, pues, ante un texto concebido para distintos tipos de lectores esotéricos; aparte de los lectores exotéricos, que no irían más allá del mundo de la ficción.

5. LA COMUNICACIÓN NO INTENCIONAL

Otras lecturas *entre líneas* pueden reconocer que un texto comunica algo a sus lectores, si bien no se puede pensar que el autor tenga intención ni comunicativa ni informativa de hacerlo. Las interpretaciones de ciertos críticos se agrupan dentro de este apartado; en ellas, los diversos presupuestos teóricos de cada uno de los investigadores condicionarán los mensajes ocultos que desvelarán en sus comentarios. Así, Castro (1967: 276-280)

¹⁹ «Desde el tiempo que el valeroso y nombrado pastor Astraliano había dejado los cisalpinos pastos por ir a reducir aquellos que del famoso hermano y de la verdadera religión se habían rebelado» (p. 279).

²⁰ Posteriormente las ampliará; por ejemplo, en 1988 también él admite a Pedro Laínez como Damón.

²¹ Marín Cepeda (2015: 348 y 397-398), Montero, Escobar y Gherardi (2014: 280); si bien estos últimos especialistas dudan de que Lauso sea Cervantes.

²² Cuando en el «Canto de Calíope» (Libro VI) se haga referencia a su obra conocida, algunos de los pastores recobrarán su nombre.

interpreta *La Galatea*, y la nueva novela pastoril en general, como un novedoso modo de comunicar la vivencia íntima del alma humana; Mujica (1986) ve en ella una muestra del poder del eros y de la inaccesibilidad del ideal erótico, y más recientemente Hernández-Pecoraro (2006: 79), desde una perspectiva psicoanalítica, aprecia que los libros de pastores presentan un espejo que, por lo general, transmite una imagen de armonía social y, asimismo, una abstracción de las mujeres como objetos en los que los pastores pueden reflejar su propia integridad idealizada como amantes y poetas.

Pues bien, no se ha de estimar que Cervantes tuviera intención de comunicar estas apreciaciones reconocidas por sus críticos, sino que, en todo caso, se limita a mostrarlas —en el sentido de las teorías semánticas—.

6. CONCLUSIÓN

Este estudio trata de iluminar algunos aspectos *La Galatea* desde una perspectiva pragmática, que, como expone Miguel Ángel Garrido (2009: 107), se acerca a la obra literaria considerándola como un acto de lenguaje en una situación determinada. En este cometido, diferentes conceptos pragmáticos se muestran de utilidad.

El lector, sobre todo el crítico literario —*v. gr.* Américo Castro—, puede considerar que un texto comunica algo sin que necesariamente piense que el autor tenga una intención de comunicarlo, sino que únicamente lo muestra y él lo interpreta (§ 5). Cuando el autor intencionalmente ha querido comunicar un sentido no explícito lo puede hacer con intención informativa, es decir, de modo que no sea ostensivamente manifiesta su intención de comunicar —*v. gr.* la oposición a la política anexionista de Felipe II— (§ 3). Ahora bien, ciertos lectores selectos pudieran ver en estos mensajes una intención comunicativa, porque ellos compartan con el autor un contexto que les permita acceder a unas claves de lectura vedadas a los demás; serían lectores esotéricos (§ 4). Dentro de ellos, los habría con diferentes niveles de conocimiento de la intención comunicativa del autor, dependiendo del contexto que tengan en común; por ejemplo, unos se limitarán a identificar a los pastores con personas reales, y otros, además, estarán seguros de que «el gran rabadán» es, de hecho, Felipe II. El resto de los lectores, como acontece a los actuales sin el apoyo notas eruditas, solo interpretarían el mensaje exotérico.

Por último, también en otras lecturas la intención comunicativa está en cierto modo velada, pero en este caso gracias a un tipo particular de atenuación. Son mensajes que para el lector actual permanecen ocultos, pero que los lectores contemporáneos comprenden, si bien atenuada su amenaza a la imagen social o a una ideología determinada con algún tipo de disfraz de ficción. Dentro de esta posibilidad, se empleaba en ocasiones la literatura pastoril para atenuar mensajes que pudieran considerarse ofensivos, trasladando personas y situaciones reales al mundo bucólico. Se trata de un hecho comparable al del uso de las fábulas de Esopo para velar mensajes políticos, por lo que se amplía también a estas ficciones pastoriles elusivas el término de mensaje esópico (§ 2). Constituyen mensajes con una intención comunicativa que, incluso, reconoce aquel que pudiera sentirse ofendido, pero que, atenuados con la tramoya de una ficción, no traen consigo una reacción punitiva por parte de quien ve amenazada su imagen social o su ideología —*v. gr.* la *Égloga* de Francisco de Madrid—.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACCORSI, Federica (2012). «La *Égloga* de Francisco de Madrid: un ensayo bucólico de finales del s. xv», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 333-340.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Itsmo.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1988). «*La Galatea*: The novelistic crucible», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Special Issue, pp. 7-15.
- BÁEZ, Fernando (2011). *Nueva historia universal de la destrucción de libros*. Barcelona: Destino.
- BOUZA, Fernando (2012). «*Dásele licencia y privilegio*». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- BRIZ, Antonio y ALBELDA, Marta (2013). «Una propuesta teórica y metodológica para el análisis de la atenuación lingüística en español y portugués. La base de un proyecto en común (es.por.atenuación)», *Onomázein*, 28, pp. 288-319.
- CASTRO, Américo (1966). *Cervantes y los casticismos españoles*. Alfaguara: Barcelona.
- CASTRO, Américo (1967). *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1999). *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2014). *La Galatea*, ed. de Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi. Madrid: Real Academia Española.
- COURCELLE, Pierre (1957). «Les éxègeses chretiennes de la quatrième églogue», *Revue des Études Anciennes*, 59, 3, pp. 294-319.
- FINELLO, Dominick (2014). *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- FOSALBA, Eugenia (2002). «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 121-182.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2009). «Fundamentos del lenguaje literario», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis, pp. 9-236.
- GOFFMAN, Erving (1967). *Interaction ritual. Essays on face to face behaviour*. New York: Garden City.
- GRICE, Herbert Paul (1957). «Meaning», en *Studies in the way of words*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, pp. 213-233.
- HERNÁNDEZ-PECORARO, Rosilie (2006). *Bucolic metaphors: History, subjectivity and gender in the early modern Spanish pastoral*. Chapel Hill, North Carolina: Studies in The Romance Languages and Literatures.
- INFELISE, Mario (1999). *Libros prohibidos. Una historia de la censura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- LEFEVERE, André (1997). *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid: Gredos.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (2015). *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.
- MATEO MATEO, Ramón (1991). «La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista», *Epos*, 7, pp. 313-334.
- MATEO MATEO, Ramón (1993). «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *Rilce*, 9, pp. 20-43.
- MEREGALLI, Franco (1992). *Introducción a Cervantes*. Barcelona: Ariel.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996). *La Diana*, ed. de Juan Montero. Barcelona: Crítica.

- MUJICA, Barbara (1986). *Iberian pastoral characters*. Potomac: Scripta Humanistica.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2010). «Materia peligrosa: la censura de las obras de Alfonso de Valdés», en María José Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve (eds.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 141-160.
- PARDO TOMÁS, José (1991). *Ciencia y censura. La Inquisición Española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC.
- PATTERSON, Annabel (1987). *Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry*. Berkeley: University of California Press.
- PATTERSON, Annabel (1991). *Fables of Power: Aesopian Writing and Political History*. Durham: Duke University Press.
- PATTERSON, Annabel (1993). *Reading between the lines*. London: Routledge.
- PORTOLÉS, José (2016). *La censura de la palabra. Estudio de pragmática y de análisis del discurso*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- REY HAZAS, Antonio (2000). «Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal», *Príncipe de Viana*, 18, pp. 239-260.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000). *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos XV-XVIII)*, I. Madrid: Arco/Libros.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1903). *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico, crítico*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre (1995). *Relevance*. Oxford: Blackwell.
- STAGG, Geoffrey L. (1972). «A matter of masks: *La Galatea*», en Dorothy M. Atkinson y Anthony H. Clarke (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, pp. 255-267.
- STAGG, Geoffrey L. (1994). «The composition and revision of *La Galatea*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIV, 2, pp. 9-23.
- STRAUSS, Leo (1952). *La persécution et l'art d'écrire*. Paris: Gallimard, 2003.

PEDRO DE URDEMALAS Y EL EXPERIMENTO METATEATRAL CERVANTINO

Michael K. PREDMORE

The Graduate Center of the City University of New York (CUNY)

Pedro de Urdemalas no es una obra picaresca *sensu stricto*. Más bien, es una obra dramática que emplea elementos de la picaresca, romances de germanía y detalles históricos y biográficos para tejer un intricado tapiz no reducible a cualquiera de sus géneros constitutivos.¹ Es justo afirmar que *Pedro de Urdemalas* es el drama cervantino por excelencia, ya que examina la relación entre el teatro y la vida, mientras, simultáneamente, cuestiona muchas convenciones dramáticas del momento en su exploración del tema del gran teatro del mundo. Como bien se sabe, es con toda certidumbre una de las últimas piezas teatrales escritas por Cervantes, probablemente entre 1610-1614, y muestra la plena madurez del escritor como hábil dramaturgo (a pesar de haberse visto frustrado en tal profesión durante la época).² Jean Canavaggio ha denominado este drama como «la más fascinante de las comedias cervantinas»,³ calificación muy justificada. La obra misma es tan dinámica y proteica como la figura titular de Pedro mismo, ya que se sirve de diversos géneros literarios y se compone de episodios aparentemente dispares que se unen para formar una obra sumamente coherente. Se trata de una obra maestra contemplativa de teatro, en la cual la falsedad destructiva y la decepción creadas por el egoísmo, la vanidad y la avaricia se con-

¹ Véase Canavaggio (1977: 127).

² Se puede datar la obra, en parte, por la influencia de dos romances de germanía de la colección de Hidalgo de 1609, y por la muerte del verdadero actor Nicolás de los Ríos en 1610. La identificación de Pedro con este al final de la obra no habría sido posible durante su vida, como es lógico. Véase Cervantes (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, eds.) (1998: XXXIII).

³ Cervantes (Canavaggio, ed.) (1992: 65).

trastan con la falsedad constructiva, mediante la cual se construye la contemplación de la verdadera experiencia humana sobre el escenario, como vamos a explicar. En muchos sentidos, se puede entender la obra como un tratado acerca de las ideas cervantinas sobre la producción teatral. En vez de adherir a topos de personajes estereotípicos, los cuales son necesariamente inauténticos, Cervantes propone con esta obra un teatro que rompe con las expectativas de personajes convencionales. Intenta alumbrar al público mediante la exposición de un argumento sin conclusión concreta, que invita a los espectadores a reflexionar sobre el significado más profundo de lo que han presenciado. Stanislav Zimic observa del papel de Pedro a la conclusión de la obra:

Con ademán quijotesco, Pedro escoge ahora el teatro como campo de su acción, aspirando a librar al arte de todo lo impuro mundanal. Su contemplada misión es así de gran nobleza, inspirada en el bello ideal de encontrar en la vida materia digna del arte y, simultáneamente, de tratar el arte como digna expresión de la vida.⁴

El personaje de Pedro de Urdemalas procede de una larga tradición folclórica, y también se encuentra en la obra de numerosos autores antes de, contemporáneos con y posteriores a Cervantes.⁵ En su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Correas nos informa, «Pedro de Urdemalas. Es tenido por un mozo que sirvió a muchos amos, y a todos hizo muchas burlas, y a otros muchos» (1038). El Pedro elaborado por Cervantes, sin embargo, es muy distinto al personaje folclórico, y muestra diferencias significativas con el personaje del pícaro típico. Está claro que la figura del pícaro era, sobre todo, un personaje narrativo, de forma que es natural que Cervantes tendría que modificar este paradigma para el escenario.⁶ Pero, aparte del dinamismo que imparte al personaje, existe otra diferencia fundamental entre esta versión de Pedro y el típico pícaro. Contrario a la gran mayoría de figuras picarescas, Pedro no está motivado principalmente ni por la necesidad ni por el autointerés.⁷ Explica Adrián J. Saez:

Los ardidés de Urdemalas se orientan a buen fin y las más de las veces recurre a la astucia más que a auténticos engaños. [...] Por sus buenas maneras, Urdemalas es más bien un «pícaro virtuoso» a la manera de Carriazo en *La ilustre fregona* o de *El rufián dichoso*, porque la clave de la poética del engaño en *Urdemalas* —y de su perfil positivo— tiene una explicación transparentemente religiosa: el caso de conciencia.⁸

⁴ Zimic (1992: 287-288).

⁵ La referencia literaria más temprana que conocemos del personaje viene del *Libro del paso honroso, defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones* (1434), aunque el personaje tiene orígenes que se remontan al siglo XII. Véase Blecua (1951: 543). La versión temprana más desarrollada del personaje remonta a la *Almoneda trovada* de Juan del Encina, y también encontramos referencias al personaje en algunas obras de Lucas Fernández, Francisco Delicado, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Espinel, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Francisco de Quevedo. Véase Cervantes (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, eds., 1998: XXXIV).

⁶ Sobre las diferencias más notorias entre los géneros de teatro y narrativa, véase el excelente estudio de Garrido Gallardo (1994: 109-153).

⁷ Pensando, por ejemplo, en el *Lazarillo de Tormes* (1554), el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán o *El Buscón* de Quevedo, el pícaro arquetípico siempre trata de justificar para el lector sus acciones mediante el relato de su vida, que consisten en engaños o robos motivados por la necesidad o el interés. Por mucho que podamos empatizar con el pícaro en estas obras, no cabe duda de su naturaleza esencialmente criminal y de marginado de inframundo. El caso de Pedro en esta obra es algo muy distinto.

⁸ Véase su introducción a la obra en Cervantes (2015, vol. complementario: 149).

Pedro no es egocéntrico en absoluto en esta obra. Más veces que no, tiene un fin más elevado que meramente servir sus propios intereses. A pesar de lo que implica que haya tenido un pasado más bien de inframundo en su diálogo con Maldonado (I, vv. 600-767), el Pedro que vemos a estas alturas de su vida es benévolo y estimado por casi todos. Es una especie de burlador discreto, un antipícaro, quien emplea su ingenio para dar orden al mundo caótico que lo rodea. Nunca emplea la violencia para lograr sus intenciones, y solamente engaña a quienes *merecen* ser engañados debido a su avaricia, su hipocresía o su insensatez. Logra sus fines y ayuda a sus amigos a lograr los suyos, mediante el manejo de su intelecto, su gracia verbal, su destreza en el uso de disfraces y su facilidad para asumir una pluralidad de trabajos y papeles distintos. Todas estas habilidades lo hacen el perfecto candidato para cumplir un destino pronosticado por algún adivino no nombrado: «que habéis de ser rey, / fraile y papa, / y matachín» (I, vv. 750-751). Se da cuenta de que cumple este destino con su conversión en actor de teatro en el momento culminante de la obra, cuando proclama: «Ya podré ser patriarca, / pontífice y estudiante, / emperador y monarca: que el oficio de farsante / todos estados abarca» (III, vv. 2862-2866).

En cuanto a la estructura del drama, a primera vista puede parecer como una colección de diversos episodios, a veces con poca relación entre ellos, en los cuales percibimos el dinamismo y la naturaleza constantemente mutable de Pedro. En su *Cervantès Dramaturge*, Canavaggio describe el espacio dramático como «une mosaïque d'incidents divers, soit la conjonction de deux actions, l'une épisodique et animée par le protagoniste, l'autre continue et à la charge de Belica» (223). La observación que la obra construye en torno a la oposición y el desarrollo de Pedro y Belica es sin duda correcta. Pero lo que Canavaggio describe como «un mosaico de incidentes diversos», desde mi punto de vista tiene una coherencia interna y una estructura que se unifican por mucho más que la mutable naturaleza de Pedro. En este sentido, la interpretación de Zimic es bastante esclarecedora, y mientras que discrepo con algunas de sus conclusiones, pienso, sin embargo, que su análisis básico de la obra no es solamente correcto, sino que tiene la virtud de unificar la acción dramática de una forma no vista anteriormente. Zimic ve la obra como un juego cervantino con el tema del *gran teatro del mundo*. En vez de elaborar este tema alegóricamente, como lo haría más tarde Calderón, Cervantes desarrolla un personaje que experimenta el mundo como una serie de engaños y embustes. Es un mundo en el cual la gente que lo rodea nunca es exactamente lo que aparenta ser, y él debe alterar su apariencia y su función de acuerdo con las circunstancias en las cuales se encuentra. Cada momento dramático de la obra sirve una de dos funciones: o demuestra la naturaleza superficial e ilusoria del mundo circundante, o nos proporciona detalles acerca de su pasado y de su carácter. Como veremos, cada episodio individual de la interacción entre Pedro y los otros personajes a su alrededor revela las falsedades y las presunciones de los personajes quienes caen en sus trampas. Sean serios o risibles, cada momento del drama tiene una función dramática específica con respecto a lo que demuestra acerca de la naturaleza de Pedro o del mundo circundante. Observa Zimic (1992):

Pedro es un viajero en la vida, a la que siempre observa con gran perspicacia y que le hace concluir que todo el mundo es un ridículo espectáculo, una inmensa picardía, en que nadie es lo que aparenta o cree ser, o lo que debiera ser. Los hombres son farsantes que bajo apariencias de bondad, integridad y dignidad encumbren la maldad, la deshonestidad y la tontería. Lo que se proclama como amor no es sino atracción superficial, capricho

egoísta o burda sensualidad; la autoridad civil, vanidosamente concentrada en su propia importancia, es una parodia del sabio, prudente y justo desempeño del deber cívico y político; la religión, exenta de toda virtud cristiana, es una especulación comercial y tonta superstición; la nobleza de título es innoble en su comportamiento; los ideales patrióticos y religiosos son una mera superchería para engañar y explotar la patria, etc. Entre estos hombres que engañan y se engañan, Pedro se impone con su aguda inteligencia y su fértil fantasía (284).

Encuentro convincente la interpretación de Zimic de la obra, aunque su caracterización de la comedia como satírica y pesimista en momentos determinados me parece un tanto excesivo. No se trata, desde mi punto de vista, de una obra moralizadora, sino reveladora. Pero lo que percibe Zimic tan acertadamente es la relación entre los diversos episodios del drama. Uno de los retos más impresionantes de esta comedia es la capacidad de Cervantes para presentar como tema alegre y *liviano* para su público un tema tan denso y grueso como la meditación filosófica sobre la naturaleza de la representación teatral. La obra oscila entre momentos de gran comicidad y otros muy cercanos a la tragedia, como, por ejemplo, cuando nos enteramos del pasado picaresco de Pedro, o cuando la reina, en la ira de sus celos, hace prender a todos los bailarines gitanos hacia el final del drama. Sin embargo, se trata a fin de cuentas de una comedia optimista, donde Cervantes presenta sus deseos y aspiraciones para el potencial que tiene el teatro de despertar la conciencia humana y desvelar a su público verdades más profundas del mundo que habitan. Utilizando la idea básica del desengaño y la reflexión sobre la representación como conceptos unificadores, haremos un breve recorrido por la obra, acto por acto, para intentar demostrar cómo los episodios aparentemente dispares en realidad son unificados en torno a estos conceptos, tanto en cuanto a lo que Pedro aprende del mundo que lo rodea, para tener éxito con sus tramas, como en cuanto a lo que los personajes revelan acerca de su verdadera naturaleza.

La primera jornada comienza con Antón Clemente, amigo de Pedro, pidiéndole ayuda para conseguir su deseo de casarse con Clemencia Crespo, la hija del nuevo alcalde, Martín Crespo. Inmediatamente nos damos cuenta de que Martín Crespo no es nada adecuado para ser alcalde de la aldea, al escuchar los comentarios de los regidores, Sancho Macho y Diego Tarugo, acerca de su carencia de facultades mentales. A pesar de su insensatez y necedad, Martín Crespo es al menos consciente de sus deficiencias, y le pide ayuda a Pedro para «que juzgue rectamente» (I, v. 217), ya que respeta mucho su sabiduría e ingenio. Pedro, por su parte, promete esconder sentencias en la capilla del alcalde para su empleo, para que él pueda impresionar a los oyentes y sentarse detrás de él para proporcionarle consejos si es necesario. No sorprende nada que, a la hora de arbitrar disputas, Crespo comienza sacando sentencias al azar que no vienen al caso. Con el artificio de la capilla llena de sentencias, Cervantes se ríe de los bajos oficiales poco preparados para su cargo. Crespo no es un verdadero alcalde. Más bien, su interés en ser *alcalde* tiene que ver con el prestigio del cargo, más que con el deseo de servir al público. Es poco más que un papel que intenta representar, y él lo hace pobremente. Con esta escena, Cervantes empieza a mostrar la realidad detrás de las superficies, de acuerdo con el paradigma del gran teatro del mundo. Crespo es un mal actor, que no logra comportarse de acuerdo con las expectativas de su rol asignado. Este tema del rol falsamente asignado es constante a lo largo de la obra.

La función de Pedro en la escena jurídica tiene un doble interés, ya que ha de manejar simultáneamente el cargo de sirviente y el de gobernante en secreto. Primero, cuando ve que Crespo está en dificultades, interviene para hacer unos juicios sagaces, que demuestran su astucia y su capacidad de hacer deducciones lógicas.⁹ Pero, a pesar de que es el sirviente de Crespo, en realidad, también lo está engañando para ayudar a Antón Clemente. Clemente y Clemencia entran disfrazados de pastores, y presentan su situación de noviazgo sin el permiso del padre, sin que Crespo se dé cuenta de que están hablando de él. En este caso, el alcalde acierta con su *elección* al azar de una de las sentencias de Pedro: «Yo, Martín Crespo, alcalde, determino que sea la pollina del pollino» (I, v. 436). Después de revelar sus auténticas identidades, Crespo se ve forzado a aceptar su propio pleito y declara que permitirá el matrimonio. En esta escena, la pareja de Clemente y Clemencia se ve obligada a recurrir a disfraces para revelar sus auténticas intenciones al padre de ella (siguiendo los consejos de Pedro). Cervantes ya anuncia el tema fundamental de la obra: la capacidad del teatro para revelar verdades mediante el engaño productivo que supone asumir identidades alternativas. En efecto, es el desenmascaramiento después de la sentencia de Crespo el que lo obliga a ver que son una pareja bien formada, a pesar de la relativa pobreza de Clemente, ya que ambos se quieren, tienen buenas intenciones y son personas virtuosas. Es la virtud y no el dinero lo que realmente importa para formar un matrimonio equilibrado, como bien arguye Clemente.

Pasamos después al mundo de los gitanos, cuando Pedro se encuentra con Maldonado, el conde de gitanos. Discuten la vida libre y nómada de los gitanos en términos bastante parecidos a los de la novela ejemplar, *La gitanilla*. Pedro luego describe, en términos picarescos, toda su vida marginado hasta llegar a ser criado de Crespo en el momento presente. Los detalles específicos de la trayectoria de su vida importan menos que la mención de los múltiples cambios de *oficio* y función para sobrevivir y sacar provecho que supone la vida de pícaro. Es también en este momento de la obra en el que Pedro describe la profecía que sirve como una especie de acertijo para el público, que sabemos que termina con la conversión de Pedro en actor. La escena muestra las semejanzas entre la vida de Urdemalas y la vida de los gitanos, y culmina con la declaración de Pedro que se unirá a ellos, «digo que he de ser gitano, / y lo soy desde aquí» (II, vv. 766-767). Este momento de la obra introduce la temática gitanesca y prepara la función de Pedro en la segunda jornada. Inicialmente, parece una desviación del tema amoroso de matrimonios bien avenidos, pero, como veremos, se entrelazan estos dos hilos de la narración al final de la jornada.

Antes de la escena con Maldonado, Pedro había tramado con Pascual, otro amigo suyo, para ayudarlo a casarse con Benita. Pedro hace uso de una antigua tradición de la noche de San Juan, en el cual las mozas escuchan una señal de su casamiento con los pies en una bacía llena de agua (I, vv. 516-519). Pedro le aconseja a su amigo ser el primero en nombrarse al alcance de su oído, pero sin ser visto, para que ella crea que es una señal di-

⁹ La escena de la disputa entre Hornachuelos y Lagartija gira en torno al valor de dos monedas distintas, el real simple y el real de a dos. Hornachuelos intenta abusar de la ambigüedad del lenguaje para confundir a Lagartija y hacerle pensar que solo le debe un real, cuando, en efecto, le debe cuatro, ya que Lagartija le prestó tres reales dobles y Hornachuelos solo le devolvió dos sencillos. Difiero de la opinión de otros autores que se trata de un *acertijo* o una *adivinanza* por parte de Pedro. Más bien, es una deducción aritmética calculada. Pedro sospecha el timo y, para resolver la disputa, engaña a Hornachuelos para hacerle confesar la verdad, mediante la demanda de doce reales para ser asesor del caso. La respuesta de Hornachuelos, «Pues sola la mitad importa el pleito» (I, vv. 347), confirma la conjetura inicial de Pedro y le permite arbitrar correctamente.

vina. Después del episodio con Maldonado, nos enteramos de que un sacristán socarrón había escuchado la conversación, y determinó burlarse nombrándose a sí mismo. Por lo tanto, ella escuchó su nombre, Roque, en vez del de Pascual, y, debido a la superstición, reusa casarse con este último. Como sabemos, Pedro resuelve ingeniosamente el conflicto con la sugerencia de que Pascual cambie su nombre a Roque, y la crédula Benita acepta esta solución. Con este episodio, Cervantes se burla de las creencias supersticiosas y tradiciones populares motivadas por la irracionalidad. A pesar de la naturaleza leve y risible de la escena, también presagia un cambio de nombres mucho más significativo en la tercera jornada, cuando Pedro asume la identidad de Nicolás de los Ríos. El juego cervantino es el contraste entre la esencia y la apariencia. Mudar el nombre de Pascual a Roque no cambia fundamentalmente su identidad, pese a las creencias supersticiosas de Benita; su importancia es básicamente trivial. En cambio, cuando Pedro luego muda su nombre, significa una transformación completa, auténtica, como veremos, que encaja una vez más con la naturaleza del teatro para revelar la verdadera esencia del mundo.

La primera jornada termina con la introducción de Belica, personaje cuya vida sigue un curso paralelo y contrario al de Pedro. Belica, mujer adoptada y criada por los gitanos, tiene sueños de casarse con un rey y convertirse en noble. Pero la gitana Inés le advierte: «Confiada en que eres bella, / tienes tanta presunción. / Pues mira que la hermosura / que no tiene calidad, / raras veces aventura» (I, vv. 1060-1065). A pesar del hecho de que Belica con frecuencia se ha comparada con Preciosa de *La gitanilla*, debido al hecho de que ambas redescubren su noble origen, existe un mundo de diferencia entre estos dos personajes. Observa Adrián J. Saez: «Tiene, sin embargo, un perfil más duro, y su comportamiento altivo para con sus compañeros hace que sea la contrafigura antipática y orgullosa de la ideal Preciosa».¹⁰ Belica parece tener orígenes y deseos semejantes a los de Pedro. Pero su motivación principal es siempre la ambición de llegar a ser rica y poderosa. Pedro, en cambio, no aspira más que a ser libre y ayudar a los demás si puede, por lo que ella sirve como punto de contraste con él. Como sabemos, Maldonado tiene el deseo de casarla con Pedro al comienzo de la obra, lo cual, después de haber presenciado tantas uniones en el primer acto, seguramente habría sido la expectativa del público. Pero Cervantes escribió la obra en parte para sorprender a su público y romper, precisamente, con estas expectativas.

También se nos introduce hacia el final de la jornada primera una viuda tacaña y su escudero, quien abiertamente desprecia a los gitanos cuando piden limosna. Esta escena prepara otro engaño del acto siguiente y, además, propone una crítica frente a la caridad falsa. Resulta que la viuda solamente da limosnas a un ciego mendigo que dice rezar por los miembros de su familia. En este sentido está literalmente tratando de comprar el favor de Dios. Su acto de *caridad* se convierte en un gesto obsceno del soborno.¹¹ Pedro queda de acuerdo con Maldonado en intertar embaucarla. Sin embargo, en contraste con el pícaro típico, Pedro aquí no es un interesado. Su intención es dar el dinero a Belica y a su comunidad gitana.

La segunda jornada empieza con preparaciones para un baile en celebración de la visita de los reyes. Crespo sigue el consejo, deliberadamente absurdo, de Pedro de reemplazar las mozas bailadoras con *donceles*, según Crespo, «porque invenciones noveles, /

¹⁰ Cervantes (2015, volumen complementario: 149).

¹¹ Cf. Zimic (1992: 270).

o admiran, o hacen reír» (II, vv. 1306-1307). Con esta escena, Cervantes se ríe de la idea del vulgo de lo novedoso como inherentemente bueno, y, tal vez indirectamente, también se burla de los secuaces de Lope de Vega. Es cierto que en general, y con esta obra en particular, Cervantes intentaba casi siempre romper con las expectativas de su público, pero, sin embargo, muestra su disgusto por la novedad en sí. Si algo es novedoso, debe serlo para cumplir una función determinada del drama, por ejemplo, la de la verosimilitud.

Posteriormente a esta breve escena cómica, volvemos a encontrarnos con Pedro, vestido ahora como ciego, junto con el otro ciego que pide limosna a la viuda de costumbre. Pedro ya había mencionado que conoce la jergonza de los ciegos y como fingir ser uno de ellos (I, vv. 712-715). Después de conversar con el ciego, acerca de las oraciones que sabían, Pedro le promete a la viuda que le contará maravillas si despidе a este. Finge ser emisario de las almas de purgatorio de sus familiares fallecidos, que requieren limosna para ser liberados del mismo. Con esta escena, Cervantes una vez más se ríe de las supersticiones y de la credulidad humana, como lo hizo con el episodio de las fiestas del día de San Juan, pero esta vez tiene la carga adicional de revelar la falsedad de la caridad de la viuda, como ya indicamos.

Volvemos después al campo de los gitanos, donde Maldonado intenta persuadir a Belica de casarse con Pedro. Aunque Belica rechaza la sugerencia, debido a sus aspiraciones más grandes, las palabras de Maldonado son muy significativas: «Cásate, y toma tu igual, / porque es el marido tal / que te ofrezco, que has de ver / que en él te vengo a ofrecer / valor, ser, honra y caudal» (II, vv. 1580-1584). Maldonado intenta buscar al cónyuge idóneo para Belica, y sus criterios son adecuados. Pero Belica, a pesar de tener sangre noble (como nos enteramos en el tercer acto), no se comporta como tal. Su ambición y personalidad demasiado coqueta no la hacen buena pareja para Pedro, hecho del cual él también se da cuenta. Él comenta a Maldonado: «Déjala, que muy bien hace, / y no la estimes en menos / por eso; que a mí me aplace / que son soberbios barrenos /sus máquinas suba y trace» (II, vv. 1595-1599).

Efectivamente, en la escena siguiente, Belica se encuentra con el rey y su sirviente Silerio, y muestra su destreza verbal en un intento de despertar su interés por ella. Por su parte, el rey muestra gran deseo lascivo, y le manda a Silerio organizar un encuentro clandestino con ella. Una vez más, volvemos al tópico del gran teatro del mundo. A pesar de ser rey, este no maneja bien el papel asignado. En vez de preocuparse por su gobierno, se divierte con la caza y anda persiguiendo bellas mujeres a pesar de estar casado. Es más bien el comportamiento de un joven señorito que el que le corresponde a un rey, y es curioso que Cervantes se haya atrevido a mostrar un retrato tan relativamente negativo del rey (y la reina, como veremos) en esta obra. Después de la salida del rey y Silerio, Pedro declara a Belica que entiende sus deseos, y «que en poner en ti mi amor / haré un grande desatino, / y así, me será mejor / llevar por otro camino /mis gustos» (II, vv. 1685-1690).

Los diálogos de las escenas siguientes, de preparación para los bailes, revelan la naturaleza excesivamente celosa y la rabia de la reina, comportamiento tampoco apropiado para esta. Podemos suponer, junto con Joaquín Casaldueiro, que la escena del engaño de la viuda misma también debe ocurrir aquí, y no a comienzos de la tercera jornada, como ocurre en la edición *princeps*, debido a un probable traspapeleo del editor, ya que en la siguiente escena, la del diálogo entre Pedro y Maldonado, Pedro ya está vestido de ermi-

taño, y tendría más sentido que hubiera ocurrido ya el embuste al comienzo del acto final.¹²

Cuando por fin ocurren los bailes para los reyes, son exactamente tan ridículos como habría de esperar debido a la *sugerencia* de Pedro. Mientras ocurre esto, presenciamos un retrato del matrimonio complicado entre rey y reina. A pesar de ser una pareja bien ajustada, el rey no puede controlar sus apetitos lascivos, y la reina no pueda frenar sus sospechas y su ira. Cervantes nos presenta material para reflexionar: si estos nobles no son capaces siquiera de gobernarse a sí mismos, ¿cómo podrán gobernar el país adecuadamente?

La banda de gitanos llega justo a tiempo para reemplazar a los malos bailarines después del desmadre del baile inicial. En este segundo baile, Belica *cae* intencionadamente a los pies del rey, provocando la ira de la reina. Su desbordada furia la conduce a mandar prender y encarcelar a toda la banda de gitanos. En la confusión, Pedro y Maldonado se escapan. Esta escena, una vez más, rompe con las expectativas de la comedia. El público ya no solo sabe que Pedro probablemente no se casará con Belica, sino que, además, con este encarcelamiento, la obra parece estar convirtiéndose en tragedia. Una vez más, Cervantes juega con las expectativas de su público, basadas en las convenciones del género dramático.

Como ya indiqué, y como afirma Casaldueiro, creo que es probable que la tercera jornada debiera comenzar después del episodio de la viuda, con el encuentro entre la reina y su caballero Marcelo, a partir del verso 2373. En este intercambio, Marcelo revela el auténtico origen noble de Belica, y nos enteramos de que las joyas que heredó Belica efectivamente proceden de la duquesa Félix Alba, y que su padre es Rosamiro, el hermano de la reina. Rosamiro le mandó a Marcelo vigilar a Belica y encontrar a alguien que la criase, debido a la muerte prematura de su madre en el parto y al escándalo que provocaría esta relación ilegítima clandestina. Al enterarse de que Belica es su sobrina, la reina inmediatamente la acepta como miembro de la familia, y se disuelve la tensión amorosa entre ella y el rey. De esta forma, artificiosa y aparentemente milagrosa, Belica logra sus sueños y el conflicto entre ella y la reina desaparece. Los gitanos quedan libres y la tragedia es evitada. Aunque esto no es precisamente una resolución verosímil, Cervantes aquí lo hace adrede y concientiza a su público de este hecho. Es un juego con las expectativas, y la tragedia que se venía preparando al final del acto anterior aquí se disuelve por completo. A pesar de sus fallos, los monarcas son capaces de reconocer el error de sus pasiones excesivas y se perdonan entre sí. Inés, por su parte, le pide a Belica que interceda por parte de los gitanos. Belica promete hacerlo, pero su lenguaje es bastante distante y casi burocrático, de corte. Ella proclama: «Dame, Inés, un memorial, / que yo le despacharé» (III, 2658-58). Esto es indicio de que Belica se siente superior, como siempre lo ha sentido, y que probablemente se olvidará de la bondad de los gitanos que la criaron. Una vez más, es el contraste entre la apariencia y la esencia lo que se subraya aquí. Belica antes parecía noble por sus joyas y su belleza. Ahora, al convertirse auténticamente en un noble, muestra características egoístas y distantes, nada correspondientes a su nueva posición.

En la escena siguiente vemos a un Pedro que ha vuelto a su origen picaresco. Anda disfrazado de estudiante, al tratar de huir de las autoridades, según cree que la reina tiene encarcelados a los gitanos todavía. Intenta engañar a un labrador para quitarle dos gallinas, en el único embuste auténticamente egoísta que vemos de él a lo largo de la obra.

¹² Véase Casaldueiro (1966: 179).

Mientras está en ello, se encuentra con dos representantes de teatro que le ayudan con el embuste. Empiezan a platicar acerca de la naturaleza de ser actor, y Pedro resuelve mudar su nombre a Nicolás de los Ríos y dedicarse a ser farsante. Acerca de su nuevo nombre, comenta «que este fue el nombre de aquel / mago que a entender me dio / quién era el mundo crüel, / ciego que sin vista vio / cuantos fraudes hay en él» (III, vv. 2822-26). Con esta observación, Pedro mismo conecta el mundo del teatro con el gran teatro del mundo. Este es el momento cumbre de transformación que hemos venido anticipando, donde el propio Pedro se da cuenta de que ha cumplido su destino de ser «ser rey, / fraile y papa, y matachín» (I, vv. 750-751). El ser representante de teatro le proporciona la oportunidad de ejercer todos estos cargos sobre el escenario. En su conversación con los otros representantes y un autor de comedias, Pedro también indica las facultades necesarias para ser buen actor, lo cual sirve como crítica intercalada acerca de lo que separa a los buenos y malos actores.

En la escena final de la obra, Pedro se presenta frente a los monarcas y Belica, ahora llamada Isabel. Explica su nueva función de actor y se prepara para hacerles una representación junto con el resto de la compañía de farsantes. Pedro observa que tanto él como Belica/Isabel han logrado sus deseos: «Tu presunción y la mía / han llegado a conclusión: / la mía solo en ficción; la tuya, como debía» (III, vv. 3032-3035). Pedro pide el favor de Isabel para que los actores tengan que pasar por un proceso para demostrar su habilidad. Este comentario es muy revelador, ya que, a lo largo de la obra, hemos visto a personajes que desempeñan mal los cargos y posiciones que supuestamente ejercen, mientras que Pedro se ha mostrado hábil para manejar los cargos que ha desempeñado. Directamente, Pedro alaba el oficio de farsante como algo digno e importante, pero también podemos pensar en la crítica indirecta frente al mundo de apariencias y a los que no parecen lo que son. Poco después de este comentario, Inés y Maldonado intentan tener unas palabras con Belica/Isabel, pero esta las ignora y sale, provocando la rabia totalmente comprensible de Inés. Pedro, sagazmente, observa «La mudanza de la vida / mil firmezas desbarata, / mil agravios comprehende, / mil vivezas atesora, / y olvida solo en una hora / lo que en mil siglos aprende» (III, vv. 3130-3135). Inés, con su ingratitud, no muestra la auténtica nobleza de su posición, mientras que Pedro actúa con dignidad y no se olvida nunca de todos los tumultuosos episodios de su vida, ni de su comunidad gitana. Al final de la obra, Crespo le agradece todo a Pedro y le proporciona noticias de la vida contenta de Clemente y Clemencia, y de Benita y Pascual, reafirmando el carácter benévolo, sagaz y caritativo de Pedro y sus hazañas. Al final de la obra, Pedro se dirige a su público y promete representar al día siguiente, en el teatro, una obra con todas las características del mismo drama que acaban de ver. Se trata de un ingenioso efecto Droste dramático, donde la representación que acaban de presenciar, es, efectivamente, la actuación de Pedro/Nicolás y su compañía de farsantes, y la comedia cierra con su propio comienzo.

Con esta comedia, y sobre todo con la escena de la reina enfurecida y los bailarines gitanos, creo que es muy posible que Cervantes comente indirectamente un debate moral en torno al teatro que ocurrió hacia finales del reino de Felipe II. Malveena McKendrick nos informa que hubo un *memorandum* sometido al rey en 1598, recomendando que los teatros permaneciesen cerrados indefinidamente después del período de luto de costumbre por la muerte de su hija, Catalina Micaela de Austria. Felipe II siguió esta recomendación, reabriéndose los teatros apenas un año más tarde, debido en gran parte a motivos

financieros y a la necesidad de ingresos, después de la muerte del propio rey.¹³ Cervantes, probablemente, era consciente de este debate controversial y polémico en contra del teatro. Con esta obra Cervantes propone su propia visión de lo que debería ser el teatro y su relación con nuestra realidad circundante.

Pedro de Urdemalas es un drama tan dinámico y polisémico como el personaje mismo. Esta comedia es nada menos que una breve presentación metateatral y reexaminación de los géneros literarios y del papel del teatro en la sociedad. Como hemos observado, Cervantes presenta a su público varios episodios temáticamente relacionados por la actuación de Pedro en cada escena, con todo su dinamismo y observaciones astutas. Sin moralizar, cada momento del drama se nos presenta con viñetas de los engaños, la insensatez y la hipocresía de la vida cotidiana. Vemos como Pedro manipula con destreza a su ambiente, hasta que llega a ser tan experto en la representación de distintos papeles que llega a encontrar su profesión ideal: la de actor. Finalmente, mediante sus meditaciones sobre el teatro, Pedro se hace muy consciente de la diferencia entre la mendacidad de cada día y el tipo de *mentiras* que se presencian en el escenario. La actuación conduce a un tipo de mentira imaginativa que, en vez de intentar ocultar la naturaleza del mundo, intenta revelarla. En este sentido, la obra puede leerse como una defensa de la virtud de la representación en contra de sus detractores, pero con la provisión de que, para revelar verdades, ha de evitar los topos y las convenciones excesivas, e intentar mantenerse fiel al principio de la verosimilitud. Las observaciones de Pedro acerca del teatro proponen un modelo para el tipo de teatro que Cervantes quisiera escribir, teatro como esta misma obra. A pesar de que Belica parece lograr su sueño en *realidad* mientras Pedro solo lo hace en la ficción, al convertirse en Nicolás de los Ríos, actor verdadero, consigue una especie de trascendencia y penetración de *nuestra* realidad. Incluso como reina, Belica es meramente un personaje ficticio. Pedro/Nicolás, por otra parte, llega a ser un actor de carne y hueso, y habla directamente al público. Con este final, Cervantes intencionadamente ofusca la frontera entre realidad y ficción teatral, colocando al gran mundo del teatro cara-a-cara con el gran teatro del mundo.

Con esta conclusión, Pedro logra librarse de los grilletes de la farsa de la vida, y asume su rol final y cumbre: el rol de actor. Ejerciendo este papel idóneo, Pedro es el único personaje que consigue la verdadera libertad. En vez de ser asignado un papel artificioso, mediante su expresión artística sobre el escenario, Pedro puede ejercer varios cargos simultáneamente, lo cual alumbra la verdadera naturaleza del mundo que Pedro fue capaz de discernir. Esta verdad es la revelación de las cosas como *son*, y no como *parecen*, o, si se quiere, la *esencia* y no la *apariencia*. El juego metateatral que Cervantes elabora con esta comedia no es una sencilla instancia de *teatro dentro del teatro* en el sentido común de la frase, porque nunca se representa la obra, sino que solamente se sugiere que se ha completado el círculo, y la obra que presentará Pedro es la obra que acaba de presenciar el público, el drama de su propia vida. Se yuxtaponen en este final estos dos teatros: el teatro propio y el gran teatro del mundo.¹⁴ Mediante este contraste, Cervantes revela la hipocresía implícita en la *actuación* que hacemos en nuestra vida diaria para cumplir con nuestros papeles asignados, y el poder creativo que tiene el teatro para revelar verdades más profundas del mundo que habitamos, y liberarnos de estos papeles artificiosos.

¹³ McKendrick (1989: 201-204).

¹⁴ Cf. Zimic (1992: 287).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASTRANA MARÍN, Luis (1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, vols. I-VII. Madrid: Reus.
- BLECUA, José Manuel (1951). «Una vieja mención de Pedro de Urdemalas», *Anales cervantinos*, 1, p. 344.
- CANAVAGGIO, Jean (1977). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires Françaises.
- CANAVAGGIO, Jean (1986a). *Cervantès*. Paris: Mazarine [trans. J. R. Jones, New York-London: W. W. Norton & Co., 1996].
- CANAVAGGIO, Jean (1986b). «Cervantine Variations on the Theme of the Theater within the Theater», en Ruth El Saffar (ed.), *Critical Essays on Cervantes*. Boston: MA, pp. 147-162.
- CASALDUERO, Joaquín (1951). *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Aguilar [Madrid: Gredos, 1966].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1986). *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1992). *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio. Madrid: Taurus.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998). *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2015). *Comedias y tragedias*, ed. de Luis Gómez Canseco (2 vols.). Madrid: RAE.
- CORREAS, Gonzalo (1627). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Luis Combet y rev. de Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia, 2000.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (1995). «La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XV, 1, pp. 82-93.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: CSIC.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro (2012). *Pedro de Urdemalas. La aventura experimental del teatro cervantino*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- HIDALGO, Juan (1779). *Romances de germania de varios autores con el vocabulario*. Madrid: Antonio de Sancha [ed. facsimil, Whitefish: Kessinger Publishing, 2009].
- MCKENDRICK, Malveena (1989). *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge: Cambridge UP.
- MOLHO, Mauricio (1976). *Cervantes: Raíces folklóricas*. Madrid: Gredos.
- ZIMIC, Stanislav (1977). «El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro en *Pedro de Urdemalas*», *AN*, pp. 55-105.
- ZIMIC, Stanislav (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.

«EN AUTRU SO CANTAR». EL CONCEPTO DE ORIGINAL E IMITACIÓN EN LOS CANCIONEROS DE ALFONSO X DE CASTILLA Y DON DENIS DE PORTUGAL¹

Gimena DEL RÍO RIANDE
IIBICRIT – CONICET (Buenos Aires)

Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier.

(*Pierre Menard, autor del Quijote*. J. L. Borges)

1. EL CONTRAFACTUM

Así como el juego suele ser anterior a las reglas, las tradiciones líricas medievales románicas anteceden, en gran medida, a las artes poéticas que buscan explicarlas. Más allá de algunas rúbricas y breves anotaciones manuscritas, debe esperarse hasta finales del si-

¹ Gracias a la beca predoctoral Dámaso Alonso comencé mi tesis doctoral, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*, en el antiguo Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, Madrid) en el año 2005, bajo la guía siempre atenta del doctor Miguel Ángel Garrido Gallardo. El tema de esta contribución nació en esos años. Este trabajo se inscribe dentro de los trabajos de los proyectos de investigación «Primera fase de un Proyecto de Investigación en Humanidades Digitales: Estudio, edición y etiquetado de la poesía castellana medieval dialogada (siglos XII-XV) para la Base de Datos DIÁLOGO MEDIEVAL» (FONCYT 2013), dirigido por Carina Zubillaga y Gimena del Río Riande (equipo responsable); «Reis Trobadors. Proyecto de Reconocimiento Institucional» (PRI), 2016, dirigido por Gimena del Río Riande (Universidad de Buenos Aires); y «Las Cantigas de Santa María: de la edición a la interpretación» (MINECO, Ref.: FFI2014-52710), dirigido por Elvira Fidalgo.

glo XIII, y principalmente a una época de crisis como el siglo XIV, para encontrar textos que describan cómo se compone un texto cantado. Es en estas preceptivas de origen occitano, catalán o gallego-portugués donde encontramos la teorización del procedimiento compositivo que no solo da nombre al *sirventés* occitano,² sino a una gran cantidad de piezas de distintas tradiciones líricas que basan su estructura y contenido en un texto anterior.³

El método, que puede ser utilizado dentro del ámbito secular o profano y es, por ejemplo, bien conocido por otras experiencias como la de la poesía goliárdica, ha sido denominado por la crítica especializada como *contrafactum*, siguiendo la idea de *imitatio* que sugiere el uso de los términos *contrafactio*-*contrafacere* en el latín tardío.⁴ De este modo fue en un principio utilizado por la crítica, a partir de un análisis centrado en el elemento melódico (Bukofzer, 1960; Gennrich, 1965) y extendido, más tarde, a una caracterización general del procedimiento: «[...] unha das modalidades máis en voga na retórica medieval, a que permitía reutilizar materiais xa coñecidos polos consumidores, adaptándolos a unha situación parcialmente distinta da orixinaria» (Tavani, 1992: 21).

En la práctica, la opción del *contrafactum*, es decir, la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en la melodía y la métrica del texto base, nos indica que el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de «ecos textuales y/o musicales» (Rossell, 2005: 163), que su público cortesano —culto y exclusivo— pudiese decodificarla en un plano connotativo, esto es, intertextual e intermelódicamente (Rossell, 2000: 164).⁵ La teoría acerca de esta posibilidad de *rifacimento* sobre el metro, la rima y la melodía de la lírica trovadoresca se plasma de muy distintos modos en las tardías artes poéticas en lengua romance, como veremos a continuación.

2. LAS RECETAS DE LAS ARTES

Los tratadistas se enfrentan en muy distintas condiciones y contextos al corpus lírico que buscan totalizar y sistematizar, para que, a fin de cuentas, este pueda transformarse en y comprenderse como «gaya sciensa de trobar» (Gatien-Arnoult, 1977: I, 31).

² Guilhem Molinier lo define, en las *Leys d'Amors*, como «dictatz ques servish al may de vers o de chanso en doas cauzas. la una. cant al compas de las coblas. lautra cant al so» (Gatien-Arnoult, 1977: II, 340).

³ Tal y como lo indican, por ejemplo, rúbricas como *so de la rassa*, que acompaña el *enuég* de Monaco di Montaudou, *Fort m'enoja, s'o auzes dire* en el código R (40r) (BEDT, 305, 10) y remite a la melodía de *Rassa, tan creis e mont'e poja* (BEDT, 80, 37), pieza de Bertran de Born. Aún a falta de evidencia, no descarto la circulación previa de algún tipo de texto-guía para la composición de poesía, algo que parece, asimismo, desprenderse de trabajos sobre la utilización técnica de las rimas en los trovadores gallego-portugueses, como los de Montero Santalha (2000).

⁴ Así lo explican la entrada *contrā-factio*, ñis: «a setting in opposition, contrast (late Lat. and rare), *Cassiod. Complex. Apoc. 3*», del *Latin Dictionary* de Charlton y Short (1879, consultado desde la Biblioteca Digital PERSEUS, Crane *et al.*, 2007: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aalphabetic+letter%3DC%3Aentry+group%3D100%3Aentry%3Dcontrafactio>); o *contrafacere*: «Imitari, effingere imitando», del *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* (Du Cange *et al.*, 1883-1887: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/contrafacere>).

⁵ Sobre la corte como espacio cerrado y culto, véase Costa Gomes (2003). Para el público de los trovadores, siguen siendo de referencia los trabajos de Meneghetti (1984) y Resende de Oliveira (1990).

En lo que hace a la posibilidad del *contrafactum*, el mallorquino Berenguer d'Anoia entiende, en su *Mirall de Trobar*, que en la lírica hay una voluntad de imitación de rimas y sonidos y la identifica a través de ocho «colors de retorica» (*leonismitat, anadiplosis, agnominatio, gradatio, repetitio, tradutio, sinacrismo* y *anapolensis*) a los que añade «un altra adaltiment», un adorno para componer contrahaciendo:

Encara es un altra adaltiment en manera de color que son als cunys que en qualqueus placia so mudaran totes les rimes o menaran llur cantar en estranyes rimes de dins en aquell so. E a aço se cove que les posades de cascun rim sien feytes en aquella egaltat de sillabes (Bonse, 2003: 26).

Más lejos de la retórica latina y más familiarizado con los géneros románicos parece estar Guilhem Molinier. Para precisar el método de composición del *serventés*, en sus *Leys d'Amors* —que al igual que Berenguer d'Anoia debió compilar hacia mediados del siglo XIV—, se centra únicamente en la imitación métrico-melódica circunscrita al juego de inversión satírica sobre la *cansó* de amor:

Sirventes es dictatz ques servish al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas de las coblas, l' altra cant al so. E deu hom entendre cant al compas, sos assaber que tenga lo compas solamen ses las acordansas oz am las acordansas daquelas meteyschas dictios o dastras semblans ad aquelas per acordansa (Gatien-Arnoult, 1977: I, 340).

En la preceptiva que se cree más antigua,⁶ *De doctrina de compondre dictatz de Jofre de Foixà*, amplificación de la temprana *Razós de trobar* de Raimon Vidal, el panorama es muy similar y el trabajo de imitación se circunscribe, asimismo, al género satírico a partir de la estructura métrico-rimática-melódica de una composición modelo: «E deus lo far d' aytantes cobles com sera lo cantar de que prendras lo so; e potz *seguir* las rimas contra-semblantz del cantar de que prendras lo so, o trassi lo potz far en altres rimes» (Bonse, 2003: 102).

El pasaje es de gran interés, ya que incluye el término *seguir*, que en la poética gallego-portuguesa, comúnmente denominada *Arte de Trovar*, copiada al inicio del *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, será la que por primera vez nombre al procedimiento del *contrafactum* como género de características formales, y más allá de su contenido.⁷ Dice el *Arte de Trovar*: «Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam *seguir*; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo» (Tavani, 2002: 44; el énfasis es mío).

Tan solo en este último texto se especifica la metodología de la imitación poética. Para ello se apela a una organización en tres niveles de dificultad compositiva, en los que el primero y el segundo constituyen una amplificación de lo explicado en las poéticas catalanas (la medida del verso y la reutilización de la melodía o las rimas):

⁶ Posiblemente, y de acuerdo a la cronología de Jofre de Foixà, de entre mediados y finales del siglo XIII.

⁷ La mayor parte de la crítica especializada entiende al *Arte de Trovar* como un texto tardío, de entre principios y mediados del siglo XIV. La tesis doctoral de Marcenaro (2008) dedica un capítulo completo a estudiar la cronología y posibles relaciones entre las poéticas mencionadas en este trabajo.

E este *seguir* se pode fazer en tres maneiras: a ùa, filha-se o son d'outra cantiga e fazen-lhe outras palabras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palabras da cantiga que segue. Outra maneira i á de *seguir* a que chaman *palavra por palabra*: e porque conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ùas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo (Tavani, 2002: 45).

El tercer nivel es el de la excelencia compositiva. En él no solo se apela a una intermedicidad y al efecto lúdico de las rimas, sino que se establece una metodología formal de reelaboración compositiva:

E outra maneira i á de *seguir* en que non segue[n] as palabras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragen as palabras da cobra a concordaren con el (Tavani, 2002: 45).

Hasta aquí dos cuestiones se evidencian: por un lado, a pesar de que desconocemos el horizonte de expectativa del receptor de las poéticas, y tampoco sabemos qué textos tenían delante los tratadistas a la hora de escribir sus distintas recetas para reutilizar una pieza anterior, la rima parece ser el nexo que une el metro y la melodía. Su centralidad en los textos antes citados, a la hora de hablar de cualquier tipo de proceso relacionado con el *contrafactum*, es innegable. Por el otro, la originalidad no es un motivo puesto en cuestión en estos tratados y tampoco es la posibilidad de la *imitatio* un lastre o una falta que se le achaque al trovador, pero sí implica conocer y emplear bien la técnica. Recordemos, por ejemplo, las múltiples acusaciones que recibe el juglar Lourenço, de parte de varios trovadores de época alfonsí, con relación a su supuesta incompetencia a la hora de trovar y *seguir*.

—Lourenço jograr, ás mui gran sabor
de citolares, ar queres cantar;
des i ar filhas-te log' a trobar
e teest' ora ja por trobador.
[...]
(B1493, V1104)⁸
Lourenço, pois te quitas de rascar
e desemparas o teu citolon,
rogo-te que nunca digas meu son
e já mais nunca mi farás pesar;
[...]
(B1495, V1106)

⁸ Todos los textos de la tradición lírica profana gallego-portuguesa están tomados de la Base de datos da Lirica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), Brea *et al.*, 2012, a excepción de los del rey Don Denis (Rio Riande, 2010).

El ataque, que es más una excusa para poner en la mira el lugar y el estatus de trovadores y juglares en las cortes que un tópico, está lejos del material que encontramos en las recopilaciones profanas de dos de los más reconocidos poetas gallego-portugueses, Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal.

3. FORMAS DEL *CONTRAFACITUM* EN LOS CANCIONEROS DE ALFONSO X Y DON DENIS

La aseveración «*Ars certos, usus promptos, imitatio reddit / Artifices aptos, tria concurrentia summos*» de la *Poetria Nova* (Faral, 1967: 249) encuentra sus más altos exponentes, en la Península Ibérica, en los reyes trovadores y mecenas Alfonso X de Castilla (1242-1281) y Don Denis de Portugal (1261-1325), abuelo y nieto, respectivamente. En cuanto al primero, cabe destacar que, frente al monumental conjunto de las más de cuatrocientas *Cantigas de Santa María* cuidadosamente copiadas junto con notación melódica, su corpus lírico profano se extiende a unas pocas treinta y tantas cantigas que son, en su mayoría, de escarnio o de temática escatológica y obscena. Las piezas se transmiten, de modo desigual y con zonas lacunarias, en los cancioneros colectivos gallego-portugueses —el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V)—, sin notación melódica, dando cuenta de graves problemas de copia y atribución. La producción profana de Alfonso X no llega así superar la de otros compositores de su corte, tales como la de Pero da Ponte o Pero Garcia Buralés (con cincuenta y tres cantigas conservadas, respectivamente).

Por el contrario, la producción lírica profana de Don Denis abarca ciento treinta y siete textos que son, en su mayoría, de los dos géneros amorosos gallego-portugueses, la cantiga de amor y la de amigo, pero que tocan, asimismo, motivos transpirenaicos como la pastorela, el alba o la malcasada. Solo diez composiciones son de escarnio, aunque de una temática más bien moral o satírica muy alejada del tono de las alfonsíes. Las cantigas se transmiten casi sin problemas de copia, acompañadas de una correcta rubricación en los cancioneros citados (Rio Riande, 2010). No obstante, la corte alfonsí es el gran centro trovadoresco de la Península Ibérica en la época dorada de la lírica gallego-portuguesa, la segunda mitad del siglo XIII. Allí encontramos trovadores, juglares y segreles de las más diversas latitudes: portugueses, gallegos, sevillanos, aragoneses, pero también occitanos y sicilianos. Por el contrario, ninguna documentación señala la presencia de trovadores o juglares occitanos, del norte de Francia o de Sicilia, en la corte portuguesa del año 1200, que se distingue por su homogeneidad estamental (nobles portugueses) y cultural (una mínima cantidad de juglares) (Rio Riande, 2010: I, 31-106).

3.1. LA CANTIGA DE SEGUIR EN EL CANCIONERO PROFANO DE ALFONSO X

Tal vez el mejor ejemplo para comprender el diálogo que la época alfonsí establece con el mundo trovadoresco occitano —universo modélico presente en textos visitantes de la Romania en la corte— es el seguir de tercer grado que propone un *partimen* bilingüe entre Arnaut Catalan, trovador o juglar occitano, y Alfonso X, *Sinner, ... us vein quer* (B477). En

ella, Arnaut pide al rey ser nombrado almirante. Alfonso entiende que su interlocutor es merecedor de tan alto cargo, ya que tiene un don, poder mover objetos con los vientos que su cuerpo produce. Por eso decide nombrarlo *Almiral Sison* o *Almirante Ventosidad*.⁹ El texto no pasaría de la simple temática escarnina y escatológica si no fuera porque su estructura estrófica (ababcdcd) y métrica (octosílabo) *sigue*, como bien han estudiado Canettieri y Pulsoni (1995) y Rossell, la de una de las piezas más representativas de la *cansó* de amor occitana, *Can vei la lauzeta mover* (BEdT 70, 43), composición de uno de los trovadores más antiguos y destacados de esta tradición lírica, Bernart de Ventadorn. Por un lado, resalto la conocida inversión genérica en la *tensó* alfonsí, ya que la *cansó* de amor de Bernart de Ventadorn trabaja con el gran *topos* románico de la llegada de la primavera, el regreso de las aves y las flores y el sufrimiento amoroso del trovador; por el otro, debemos pensar ya en el juego que se deja servido en la identificación Almirante Sison/Ventosidad para Arnaut y el apellido (muy probablemente ficcional) del occitano, Ventadorn o *torre de los vientos* (Canettieri y Pulsoni, 1994), algo que Ferreira ha caracterizado como una imitación *paratextual* (2014: 39). Tampoco dejo de lado que haya circulado en la corte alfonsí una de las tantas parodias que sufrió otra canónica canción de Ventadorn, *Can la douss' aura venta* (BEdT 70, 37), a *Can lo pet del cul venta*, y haya obrado de modelo para este caso. Sea como fuere, en un claro seguir de tercer grado, la *tensó* reutiliza en su primera estrofa la estructura estrófica, métrica y todas las rimas de su modelo (-er, -ai -us) y en la segunda añade una variación peninsular en una de las rimas, de -e a -ei:

Sinner, ... us vein *quer*
un don que' m donez, si vos *plai*:
que vul vostr' almiral *seer*
en cela vostra mar da *lai*;
e sy o faz, en bona *fe*
c' a totas las naus que la *son*
eu les faray tal vent de *me*,
or ... totas ...-on.

—Don Arnaldo, pois tal *poder*
de vent' avedes, ben vos *vai*,
e dad' a vós devia *seer*
aqueste don. Mais digu' eu: *ai*,
por que nunca tal don deu Rei?
Pero non quer' eu *galardon*;
mais, pois vo-lo ja outroguai,
chamen-vos «Almiral *Sison*».
[...]
Arnaut Catalan y Alfonso X (B477)

Can vei la lauzeta *mover*
de joi sas alas contra-l *rai*,
que s'oblid'e-s *laissa chazer*
per la doussor c'al cor li *vai*,
ai! tan grans enveya m'en *ve*
de cui qu'eu veyá *jauzion*,
meravilhas ai, cai desse
lo cor de dezirer no-m *fon*.
Ai, las! Tan cuidava *saber*
d'amor, e tan petit en *sai*!
car eu d'amar no-m *posc tener*
celeis don japro non *aurai*.
Tout m'a mo cor, e tout m'a *me*,
e se mezeis'e tot lo *mon*;
e can se-m *tolc*, no-m *laisset re*
mas dezirer e cor *volon*.
[...]
Bernart de Ventadorn
(Riquer, 1992: 1, 384-385)

Siguiendo nuevamente a Rossell (2000: 164), para el público cortesano, un público de entendedores, que seguramente conocía los textos y las melodías de antemano, la recepción en clave intertextual e intermelódica, más allá de la simple audición denotativa, daba lugar

⁹ El sentido metafórico está en el término *sison*, que, como explica Rodrigues Lapa (RILG): «pernalta da família das abetardas, caracterizada por uma constante expulsão de gases fétidos».

a una práctica lúdica activa.¹⁰ No obstante, esta práctica podía volverse más compleja, con distintas particularidades de decodificación, según el círculo cortesano donde circulara.

Una de las formas más habituales de componer *contrafacta de tercer grado*, que se desprende del análisis del corpus lírico profano gallego-portugués, es transformar el texto de una cantiga de amigo en uno de escarnio. Resulta un hecho de interés que se privilegie para el juego de inversión, no la cantiga de amor, de clara herencia occitana, sino esa otra de cuño peninsular (recordemos que las poéticas catalanas señalaban la inversión de la *cansó* en el *sirventés*). En este caso, Alfonso X *sigue* en una pieza de escarnio suya la forma métrico-rimática ababBB (octosilábica) de la de una cantiga de amigo de un noble, trovador de su corte, Pero Garcia Buralés, y, a pesar de que no retoma todas las rimas como pide el tercer grado del arte de trovar, sí recupera algo más difícil, las palabras en posición de rima, y otorga, finalmente, un nuevo sentido al contenido del estribillo en este nuevo contexto de significación:

Non vos nembra, meu amigo, o torto que mi <i>fezestes</i> ? Posestes de falar migo, fui eu, e vos non <i>veestes</i> . <i>E queredes falar migo</i> <i>e non querrei eu, amigo.</i> [...]	Don Meendo, vós <i>veestes</i> falar migo noutro dia; e na fala que <i>fezestes</i> perdi eu do que tragia. <i>Ar queredes falar migo</i> <i>e non querrei eu, amigo.</i> [...]
Pero Garcia Buralés (B650, V251)	Alfonso X (B474)

Y algo similar, aunque con una mayor voluntad de parodia abierta y ya no en un procedimiento de *contrafactio* perfecto, podríamos ver entre los dos corpus de Alfonso X, el mariano y el profano, si entendemos la pieza de escarnio *Non quer' eu donzela fea* (B476) en un juego invertido con la *Cantiga de Santa María* 320, *Santa María leva*:

Santa Maria <i>leva</i> o ben que perdeu <i>Eva</i> . O ben que perdeu <i>Eva</i> pola sa neicidade, cobrou Santa Maria per sa grand' omildade. Santa Maria <i>leva</i> ... [...]	Non quer' eu donzela <i>fea</i> que ant' a mia porta <i>pea</i> . Non quer' eu donzela <i>fea</i> e negra come carvon, que ant' a mia porta <i>pea</i> nen faça come sison. Non quer' eu donzela <i>fea</i> ... [...]
Alfonso X (Mettman, 1989: III, 142-143)	Alfonso X (B 476)

¹⁰ Como bien indican Canettieri y Pulsoni (1994), el diálogo con los grandes trovadores no termina aquí, ya que cabe destacarse que la *cansó* de Ventadorn fue contrahecha por otros compositores antes de llegar a la corte alfonsí. Uno de esos tantos fue el Thibaut de Champagne en otra pieza dialogada (con forma de *partimen*), *Baudouin il sui dui amant*. El dato no es menor, ya que, como se dijo, además de ser el *trouvère* más representado en los códices musicados del norte de Francia, Thibaut es el bisabuelo de Alfonso X. No entro aquí en más detalles sobre los posibles caminos de los *contrafacta* por cuestiones de espacio.

A pesar de que no comparten idénticos esquemas rimáticos (AA/Abcb *versus* AA/AbAb) o métricos (6'6'/6'6'6'6' *versus* 7'7'/7'7'7'7'), sino que, en ambos casos, se trata de una similitud aproximada, es destacable, por un lado, el hecho de que la estructura zejelesca de la que dan cuenta ambas composiciones no es habitual en la lírica profana gallego-portuguesa. Asimismo, la relación rimática que mantienen se basa en la asonancia (-eva *versus* -ea), aunque ha de decirse que no son habituales en este corpus las rimas -ea, que se documentan apenas en otra cantiga de escarnio del rey castellano, *Achei Sancha Anes encabalgada* (B458), y en cinco piezas siempre del mismo género —*Dissem' oj' assi un ome* (B1307, V912) de Estevan da Guarda, *Don Domingo Caorinha* (V1030) de Johan Servando, *Ora faz ost' o senhor de Navarra* (B1330bis, V937) de Johan Soarez de Pávia, *Un sangrador de Leirea* (B1330, V936) de Men Rodriguez de Briteiros y *No mundo non me sei parella* (A 38) de Pai Soarez de Taveirós—, y que lo mismo puede decirse para la rimas en -eva que solo se documentan en dos composiciones de escarnio —*Un cavalo non comeu* (B1487, V1098) de Johan Garcia de Guillhade y *Martin Moxa, a mia alma se perca* (B886, V470) de Afonso Gomez, *jograr* de Sarria—. La posible relación intertextual y paródica entre las piezas propondría, además, una cronología diferente para el cancionero profano alfonsí, entendido, por parte de la crítica especializada, como una obra de juventud del rey, o, por el contrario, nos permitiría fechar tempranamente esta cantiga mariana. Sea como fuere, si pensamos que este público cortesano podía conocer el cancionero dedicado a la Virgen,¹¹ la torsión de María en una doncella fea y con problemas similares a Arnaut Catalan, el Almiral Sison (y el propio Bernart de Ventadorn), a través de una *performance* donde la melodía se encargaba de subrayar estas inversiones, daría lugar a un interesante momento de recepción.

3.2. LA CANTIGA DE SEGUIR EN LA CORTE DEL REY DON DENIS

Un caso interesante de *contrafactio* con corpus transpirenaico en el cancionero del rey Don Denis es el de la cantiga de amor de *Amor fez a min amar* (B544, V147). La pieza del nieto de Alfonso X parece adaptar la estructura métrico-estrófica de la *cansó* de amor *Be me pac d'invern e d'estiu* del trovador Peire Vidal. De Peire Vidal sabemos que visitó varias cortes en la Península Ibérica (las de Alfonso II de Aragón, Alfonso VIII de Castilla en Toledo y Alfonso IX de León), es decir, se trata de un autor cuya fama no es lejana, como en el caso de Bernart de Ventadorn, y que hacia principios del siglo XIII aún estaba vivo. Además, para muchos investigadores, habría pistas que indicarían una circulación por escrito de su corpus en tierras de Aragón.¹² Esta cercanía con la producción de Peire Vidal habría permitido al rey portugués no recurrir a la parodia, sino a un *seguir de segundo grado*, según el *Arte de Trovar*, es decir, uno que toma la estructura métrica del modelo y alguna de sus rimas. Así, en este caso, ambas piezas comparten la temática amorosa, pero es interesante la elección de Don Denis para su modelo, ya que la *cansó* de Vidal usa un esquema métrico-rimático único en toda la lírica occitana (a7 b7 b7 a7 a7 b7 c7' c7' d7 d7),

¹¹ Como es sabido, en su testamento, Alfonso X pide que se sigan tocando sus cantigas para las fiestas dedicadas a la Virgen a lo largo del año.

¹² Recordemos, además, que la esposa de Don Denis era Isabel, hija de Pedro I de Aragón, y que la relación de la corte portuguesa con la aragonesa fue bastante cercana.

que en la pieza dionisina solo se diferencia en el metro de la rima *d*, que es también femenina. Este carácter de *unicum* de la pieza del trovador occitano se traslada entonces al corpus dionisino, que en un contexto performativo permitiría al público cortesano peninsular actualizar toda una serie de referencias intertextuales e intermelódicas dentro de un mismo registro, trazando una posible línea de relación entre el corpus amoroso transpirenaico y el gallego-portugués o, más específicamente, el dionisino:¹³

Amor fez a min amar
gran temp' á ùa molher
que meu mal quis sempr' e quer
e me quis e quer matar,
e ben o pod' acabar,
pois end' o poder oer,
mais Deus que sab' a sobeja
coita que m' ela dá, veja
como vivo tan coitado,
el mi ponha i recado.
[...]

Don Denis (Rio Riande, 2010: I, 1281)

Be-m pac d'invern e d'estiu
e de fregz e de calors,
et am meus atan cum flors
e pro mort mais qu'avol viu,
qu'enaissi m ten esforsiu
e gai Jovens et Valors.
E quar am domna novella,
sobravinen e plus bella,
paro-m rozas entre gel
e clar temps ab trebol cel.
[...]

Peire Vidal (BedT 364, 11)

Encontramos también en el cancionero dionisino casos de *contrafacta* similares a los señalados para el corpus alfonsí, solo que con una interesante torsión. Por ejemplo, la cantiga de escarnio *U noutro dia don Foa* (B1538) sigue la estructura métrica y las rimas de la cantiga de amigo *Amigas, quando se quitou* (B723, V324), de Estevan Travanca, y retoma, entre otras cosas, su estribillo o *refrán*, operando allí una única variación léxica (*trobasse* en vez de *perdoasse*), e instaurando una relación paródica entre ambos estribillos, tal como lo señala el *Arte de Trovar* para este tercer grado del *seguir*. Lo interesante de este caso, a diferencia del ejemplo que traíamos para el cancionero de Alfonso X, es que Don Denis elige seguir la pieza de un trovador, aunque coetáneo, no documentado en su corte y realizar una verdadera *mise en abîme* de una situación trovadoresca cortesana en su pieza, donde se queja de que un tal Don Foa (un *Don Nadie* o *Don Fulano*) le daría razones de sobra para componer un escarnio, y como finalmente no lo hace, se arrepiente:

Amigas, quando se quitou
meu amig' un dia d' aqui,
pero mi o eu cuitado vi
e m' el ante muito rogou
que lhi perdoass' e non quix,
e fiz mal porque o non fiz.
[...]

Estevan Travanca (B723, V324)

U noutro dia Don Foa
disse ùa cousa que eu sei,
andand' aqui en cas del-Rei,
bõa razon mi deu de pran,
per que lhi trobass' e non quis,
e fiz mal porque o non fiz.
[...]

Don Denis (Rio Riande, 2010: III, 1991)

¹³ Según Canettieri y Pulsoni (1994: 11-50), *Be-m pac d'invern e d'estiu* habría sido compuesta por Peire Vidal, muy probablemente en España entre 1174 y 1180, aunque retocada en dos ocasiones con posterioridad a 1184.

La cantiga dionisina parece buscar conversar intertextualmente con la que su abuelo dedicaba a Don Meendo (*vid. supra*), en la que este *Fulano*, al igual que Don Foan, solo incordia al rey.¹⁴

Finalmente, vale señalar casos donde la dirección de la *imitatio* se hace difícil de detectar. *Grave vos é de que vos ei amor* (B5111, V94), del rey Don Denis, y *Tan grave m' é, senhor, que morrerei* (B943, V531), de Joan Airas de Santiago, comparten esquema métrico-rimático (a10 b10 b10 a10 C10 C10), las rimas *-en* y un estribillo que, al contrario de lo que sucede en el ejemplo anterior, no necesita recontextualizar su significado al acomodarse en el *texto meta*. Así, por un lado, Joan Airas y Don Denis son coetáneos, pero el primero no está documentado en su corte. Joan Airas de Santiago es, al igual que Don Denis, un compositor prolífico, de él conservamos unas ochenta y tres cantigas, y pertenece ya a esa generación de trovadores que dan cuenta de la paulatina apropiación de la burguesía de los modos y actividades cortesanas. La rúbrica en los cancioneros profanos bien lo indica, puesto que se lo nombra allí como burgués de la ciudad de Santiago de Compostela:

*Grave vos é de que vos ei amor,
e par Deus aquesto vej' eu mui ben,
mais empero direivos ùa ren,
per boa fe, fremosa mia senhor:
se vos grav' é de vos eu ben querer,
grav' ést' a min, mais non poss' al fazer.*
*Grave vos é, ben vej' eu que é assi,
de que vos amo máis ca min nen al
aquest' é grav', é mia mort' e meu mal;
mais, par Deus, senhor que por meu mal vi,
se vos grav' é de vos eu ben querer,
grav' ést' a min, mais non poss' al fazer.*
[...]
Don Denis (Rio Riande, 2010: I, 683)

*Tan grave m' é, senhor, que morrerei,
a mui gran coita que, per boa fe,
levo por vós, e a vós mui grav' é;
pero, senhor, verdade vos direi:
se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.*
*Tan grave m' é esta coita en que me ten
o voss' amor, que non lh' ei de guarir,
e a vós grav' é sol de o oir;
pero, senhor, direivos que mi aven:
se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.*
[...]
Joan Airas de Santiago (B943, V531)

Lo interesante aquí es que el intensificador *tan*, que Joan Airas usa con insistencia (*Tan grave...*), podría hacernos pensar en una reelaboración de las formas de los versos dionisinos, pero esta afirmación se vuelve más compleja cuando en esta última composición encontramos también un añadido, que es la *finda* de cierre que, de algún modo, parece querer quedarse con la gravedad, la tristeza, en esta disputa intertextual, a través del intensificador *máis* que parece querer superar la semántica del *tan* de la composición de Joan Airas: «Pero *máis* grave devi' a min de seer, / quant' é morte *máis* grave ca viver».

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Estos pocos ejemplos buscan apenas dar cuenta de una de las posibilidades compositivas en la lírica trovadoresca gallego-portuguesa, la de la *cantiga de seguir* en los cancioneros alfonsí y dionisino. No obstante, otra gran porción de sus corpus se basa en una

¹⁴ El hecho de que la cantiga alfonsí no se transmita de forma completa invalida un análisis más profundo entre ambas.

voluntad de originalidad a través del uso de formas métricas innovadoras y/o renovación de tópicos, sin apelar a una imitación plausible de definir, como es el caso de nuestros poetas, piezas como *Non me posso pagar tanto* (B480, V63), de Alfonso X, o *Senhor, pois me non queredes* (B528b, V131), de Don Denis. Así y todo, es destacable que las poéticas del siglo XIV no llegan a dar cabal cuenta de la complejidad de las formas y los métodos compositivos presentes en los cancioneros que, como sabemos, siempre recogen piezas muy anteriores a su época de confección. En el caso del *Arte de Trovar* gallego-portugués, su estado fragmentario y la carencia de ejemplificación nos plantea, en la mayor parte de los casos, más interrogantes que certezas.

Cabría añadir aquí una conclusión algo más general: la práctica de la *contrafactio* interpela las cuestiones relacionadas con la *mouvance* y la variación y la transmisión oral y escrita de los textos líricos medievales, así como los conceptos de autor y original erigidos para el canon occidental.¹⁵ Un claro ejemplo es el de la cantiga de escarnio *O genete* (B491, V74) de Alfonso X, compuesta como burla del rey a los soldados (*coteifes*) amedrentados por los jinetes bereberes en la Guerra de Granada. La forma métrico-estrófica es idéntica a la de un *sirventés* occitano, de fines del siglo XII, de Guilhem de Berguedan, donde se escarnia sin piedad, en una estrofa de factura única, que no se repetirá en los cancioneros occitanos, a un clérigo pictavino. Y en el siglo XIV será Alfonso XI, claro heredero de la tradición lírica gallego-portuguesa, quien seguirá esta forma métrico-estrófica, pero para cantar a su amada Leonor de Guzmán, modificando apenas las rimas a (de *-ete* al femenino *-eta*). Las composiciones comparten un esquema métrico idéntico (3'3'7'3'3'7'), y las peninsulares tan solo añaden una rima más al esquema (aaaaa *versus* aabaab). Desconocemos la melodía con la que se cantaba el *sirventés* de Berguedan, con lo que una *contrafactio* performativa nos es hoy imposible. Así y todo, las similitudes saltan a la vista:

Us trichaire pestre laire vol que chan, pus suy chantaire. Cossirair'e mal pessaire sera del chan tro l'esclair. [...] Guilhem de Berguedan (BedT, 210, 22)	O genete pois remete seu alfaraz corredor: estremece e esmorece o coteife con pavor. [...] Alfonso X (B491, V74)	Leonoreta, fin roseta, bela sobre toda fror, fin roseta, non me meta en tal coita voss'amor. [...] Alfonso XI (B244, B246bis)	Leonoreta, fin roseta, bella sobre toda flor, fin roseta, no me meta en tal cuita vuestro amor. [...] <i>Amadís de Gaula</i> (2010: II, 91)
---	--	---	--

¹⁵ Cabe destacarse la recepción de los textos hechos y contrahechos dentro del fenómeno de *oralidad secundaria* (magistralmente estudiado por Paul Zumthor, 1989: 20 y 21) que recorre toda producción medieval. En el ámbito de la lírica, el receptor del trovador, un público cortesano, asistiría a una *performance* sustancialmente diferente al material puesto por escrito, material al que no tiene acceso. El texto medieval, y en especial la lírica, presupone no solo una creación oral o híbrida (aunque se ponga por escrito antes de cantarse), sino una recepción oral, lo que plantea una peculiar interacción entre el público y el emisor, y también entre el texto y su trasladador (problema de las variantes). Parfraseando a Antoni Rossell (2000: 149): «La práctica intertextual y por ende el *contrafactum* no es una labor arbitraria, sino que responde a la voluntad del imitador de preñar de significado su obra y dotarla de una tradición poética y musical que un público de entendedores conoce y es capaz de descifrar».

Y, asimismo, los siglos y las distintas tradiciones y modos de circulación nos llevan a pensar en una *mouvance* donde se pierde tanto la noción de autoría como de fijación escrituraria, lo que sostiene la afirmación de Ziino (1989: 149) con respecto al procedimiento compositivo del *contrafactum* medieval:

Ritengo infatti che la pratica della contrafactio si sia potuta sviluppare con più facilità in un regime di tradizione orale, in quanto presupponeva, da parte del cantore o di chi intendeva realizzare il calco, una conoscenza non teorica o libresca ma musicalmente viva del modello melodico che si voleva adattare al nuovo testo.

La lírica medieval parece, de algún modo, ser parte de la borgeana *Historia Universal de la Infamia*, donde la literatura es un texto infinitamente variable y donde no es posible aspirar al nombre de original.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASPERTI, Stefano *et al.* (2012). *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, en línea: www.bedt.it (=BedT).
- BONSE, Billee Ann (2003). «*Singing to another tune*»: *contrafacture and attribution in troubadour song*. Tesis de maestría inédita de la University of Ohio.
- BREA, Mercedes *et al.* (2012). Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.3. Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, en línea: <http://www.cirp.es/> (=MedDB).
- BUKOFZER, Manfred F. (1960). «Popular and Secular Music in England», en Gerald Abraham and Dom Anselm Hughes (eds.), *The New Oxford History of Music. 3: Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*. London: Oxford University Press.
- CANETTI, Paolo y PULSONI, Carlo (1994). «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveiros», *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 11-50.
- COSTA GOMES, Rita (2003). *The Making of a Court Society: Kings and Nobles in Late Medieval Portugal*. New York: Cambridge University Press.
- CRANE, Gregory *et al.* (2007). *Perseus. Digital Library*, en línea: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/> (=PERSEUS).
- DU CANGE, Ch. du Fresne *et al.* (1883-1887). *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort: Favre, en línea: <http://ducange.enc.sorbonne.fr>.
- FARAL, Edmond (1967). *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris: Champion.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2014). «Parodia e contrafactum: en torno das cantigas de Afonso X, o Sábio», en Graça Videira Lopes y Manuele Masini (eds.), *Cantigas Trovadorescas da Idade Média aos nossos dias*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, pp. 19-43.
- GATIEN-ARNOULT, M. (ed.) (1841). *Las Flors del Gay Saber estiers dichas Las Leys d'Amors*, 3 vols. Genève: Slatkine Reprints, 1977.
- GENNICH, Friedrich (1965). «Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters», *Summa Musicae Medii Aevi*, 12. Langen bei Frankfurt: Der Verfasser.
- GÓMEZ GUINOVART, Xavier, *et al.* (2006). *Recursos Integrados de Lingua Galega*, en línea: <http://sli.uvigo.es/RILG/> (=RILG).
- MARCENARO, Simone (2008). *Aequivocatio e contrafactum: ricerche sulla poesia satirica galegoprotoghese*. Tesi de doctorato de la Università degli Studi di Siena.
- MENEGHETTI, María Luisa (1984). *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*. Modena: Mucchi.

- METTMANN, Walter (ed.) (1989). *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- MONTERO SANTALHA, J. Martinho (2000). *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. Universidade da Coruña, tese de doutoramento, 3 vols. (inédita).
- RESENDE DE OLIVEIRA, António (1990). «A cultura das cortes», en Joel Serrão y A. H. de Oliveira Marques (dirs.), *Nova História de Portugal*, vol. 3. Lisboa: Presença.
- RIO RIANDE, Gimena del (2010). *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Universidad Complutense de Madrid (inédita).
- RIQUER, Martín de (1992). *Los trovadores: historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí (2010). *Amadís de Gaula*, vol. 2. Barcelona: Linkgua digital.
- ROSSELL, Antoni (2000). «Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval», en Beatrice Bagola (ed.), *La Lingüística española en la época de los descubrimientos. Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 16 a 17 de junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, pp. 149-156.
- ROSSELL, Antoni (2005). «Música y poesía en la lírica medieval», en V. Valcárcel y C. Pérez González (eds.), *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos: Junta de Castilla y León, pp. 287-304.
- TAVANI, Giuseppe (2002). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri.
- ZIINO, Agostino (1991). «Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica», en M. Tysens (ed.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des Chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*. Liège: Université de Liège, pp. 85-219.
- ZUMTHOR, Paul (1989). *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra.

REDUPLICACIÓN IRÓNICA Y DEGRADADA DE MOTIVOS CERVANTINOS EN EL *QUIJOTE*

Enrique RULL

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Existen concomitancias entre dos historias narradas en el *Quijote* y diferencias en su sentido narrativo, innovación y creación, de manera que Cervantes, aprovechando materiales de unos capítulos de su obra, era capaz de dar cauce a una renovación perfectamente oculta y, a la vez, enteramente creativa. La historia de la que partimos es la conocidísima de «Las bodas de Camacho». Historia que permite observar cómo el autor se proyecta en el mundo con una invención propia, a la vez que él mismo recrea esa misma invención acudiendo a otra que es su reflejo en clave paródica. Nos referimos esencialmente al episodio de Tosilos y a otros elementos que circundan la historia en su desarrollo.

Cronológicamente, el episodio de «Las bodas de Camacho» ocupa los capítulos XIX a XXIV y, posteriormente, el episodio de Tosilos se integra en los capítulos LIII a LVII. Por lo tanto, la posible relación entre ambos se establece como dependencia del de Tosilos sobre el más conocido y admirado de Camacho. Hemos de decir que tomamos la extensión de los mismos en ligeros precedentes y consecuentes, pues, en sentido estricto, ocuparían menos espacio en lo que es el núcleo de su narración, pero ya que en el *Quijote*, como una novela bien trabada y no una serie de episodios acumulados uno detrás de otro, se pergeña la historia con un sentido narrativo extensivo y continuo y no meramente entrecortado, por eso nos parece importante, para mantener la continuidad de los relatos en el conglomerado de la novela, no desgajarlos estrictamente de sus contextos. Principalmente, esto sucede en esta Segunda parte del *Quijote*, que es un relato global perfectamente estructurado, frente a la Primera parte, en la que estas narraciones intercaladas ofrecían, a veces, una apariencia algo más sincopada.

Recordemos sumariamente la secuencia de los episodios y su urdimbre a lo largo de la narración total en los dos términos que nos corresponden.

El segmento, que se refiere en esencia a «Las bodas de Camacho», desde donde se inicia, prolonga y se extingue, comprende los capítulos referidos XIX-XXIV. Al comienzo de los mismos se relata el encuentro de don Quijote, en el camino, con dos estudiantes y dos labradores, que son quienes le instruyen acerca de las célebres bodas que se van a celebrar entre el rico Camacho y la bella Quiteria, estorbadas, como es bien sabido, por el galán guapo y hábil, pero pobre, llamado Basilio, quien, mediante un engaño, consigue atraer para sí el beneplácito de todos en su futura unión con Quiteria, es decir, haciendo triunfar el amor verdadero frente al interesado de Camacho. Inserto en dicho episodio tienen lugar las circunstancias que rodean al acontecimiento, unas espectaculares celebraciones en las que se relatan los grandes banquetes y bailes que se prodigan a lo largo de la historia. Las danzas que se mencionan son muy variadas, incluyendo algunas de carácter alegórico en una auténtica teatralización del episodio, que cobra de esta manera un carácter paradigmático y ejemplar, que ha servido y sirve para inspirar posteriores obras ajenas, algunas destinadas a la escena e incluso llegando al terreno de la ópera, como es el caso de la que corresponde al músico Mendelsshon,¹ y también al ballet, por ejemplo el conocido de Ludwig Minkus.²

La esencia de esta historia estriba en unas bodas en las que se consigue el triunfo amoroso mediante un engaño (una «industria», como dice el propio Cervantes por boca de Basilio). Este engaño se circunscribe a hacerse el muerto el protagonista, logrando la piedad y amor de Quiteria y la compasión de todos los espectadores, incluido el rico Camacho, quien ante esa burla queda desarmado en sus pretensiones. El episodio se prolonga en las consideraciones de don Quijote y Sancho acerca del amor verdadero, mientras se mantiene la continuación, tres días después, del viaje, en este caso hacia la cueva de Montesinos, lugar que don Quijote tenía gran deseo de visitar. De esta manera, un episodio se ensarta en otro casi sin solución de continuidad, pues el primero abarca hasta el capítulo XXI y se prolonga en el XXII, con las observaciones de don Quijote a Basilio y a Sancho para entrar, a renglón seguido, en la historia de la cueva famosa. Me importa señalar de pasada esta historia de Montesinos por el paralelo que veremos después con el relato en el que se inserta el episodio de Tosilos.

Cervantes concibe su narración como una *novella* dentro de su libro, en la que el engarce con las figuras de don Quijote y Sancho es lo único que permite considerarla como un episodio incrustado en un relato mayor. Pero es un relato corto o novela ejemplar, pues opone el amor al interés, como siempre se ha estudiado, aunque, debido a la ambigüedad típicamente cervantina, algunos críticos hayan entendido esta cuestión problemática, al menos, y haya opiniones contrapuestas que incluso dan la vuelta al sentido literal del episodio (Bulgin 1983).³ En cualquier caso, el relato cervantino deja un sabor agrídulce al

¹ Véase Enrique Rull, «Cervantes y *Las bodas de Camacho* mendelsshonianas», en E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervante. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*. Asturias: Fundación María Cristina Masaveu, 2014, pp. 796-801.

² Véase igualmente E. Rull, «La adaptación del *Quijote* cervantino al ballet de Ludwig Minkus» (en prensa).

³ Un resumen muy aproximado de la cuestión nos lo da Cecilia Nocilli al comienzo de su trabajo «La danza en *Las bodas de Camacho* (*Quijote*, II, 19-21)», en *Cervantes y el Quijote en la música*, dirección de Begoña Lolo, Madrid, 2007, pp. 595-607.

señalar la fuerza del dinero en la sociedad, que solo se puede vencer con ingenio para que el amor pueda triunfar.

Puede argüirse que la intención inicial de Cervantes fue realizar una narración amorosa al titular el capítulo inicial de su narración «Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros en verdad graciosos sucesos» (cap. XIX, II),⁴ pero también es cierto que en el capítulo siguiente es más explícito y relata «Las bodas de Camacho el rico, con el suceso de Basilio el pobre». Quedamos siempre en Cervantes con un soberano grado de ambigüedad. Es muy posible que el escritor pensase las dos cosas con toda su complejidad, lo mismo que las opiniones rastreras de Sancho, en este caso, frente a las nobles y elevadas de su señor. Cervantes, que en esto de la intuición no estaba precisamente mermado, ni tampoco en cultura literaria, ya acertó a describir a sus personajes como nuevos Píramo y Tisbe,⁵ en el fondo, como otros eternos Romeo y Julieta, que es lo que también intuía posteriormente el músico Mendelssohn, pues el poeta Ludwig Tieck había colaborado con uno de los hermanos Schlegel (August Wilhelm) en una traducción parcial de las obras de Shakespeare, que pudo gravitar sobre la concepción poético-musical de Mendelssohn. Pero Cervantes, en su episodio, como hemos visto, no solo quiso reflejar una historia de amor intemporal, sino también crear un cuadro pintoresco popular con una celebración nupcial cargada de simbolismo y teatralidad.

En el autor del *Quijote*, el estudiante presenta a Basilio como «el más ágil mancebo que conocemos [...], corre como un gamo, salta más que una cabra [...] canta como una calandria, y toca una guitarra, que la hace hablar, y, sobre todo, juega una espada como el más pintado» (XIX, II, p. 855). Cuando los caminantes llegan al pueblo, ya anochecido, vieron los árboles, que estaban «llenos de luminarias» y:

Los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos. En efecto, no parecía sino que por todo aquel prado andaba corriendo la alegría y saltando el contento.⁶

Y añade: «Otros muchos andaban ocupados en levantar andamios, de donde con comodidad pudiesen ver otro día las representaciones y danzas que se habían de hacer en aquel lugar dedicado para solemnizar las bodas del rico Camacho y las exequias de Basilio».⁷

Si observamos con detenimiento el ballet de Minkus en dicha versión, ya que como es evidente en él no hay palabras ni diálogos, lo primero que encontramos como mera presentación inicial es una visión relámpago que tiene don Quijote del personaje ideal Dulcinea, a la que el caballero no puede alcanzar. La música tiene un tono grave y serio, que contrasta con la que abunda a lo largo de los tres actos del ballet, en general alegre y festiva, excepto, precisamente, en las escenas patéticas de don Quijote y algunos de sus hechos. El personaje responde a un Quijote caricaturesco y tópico, desgarbado y desaliñado, con bastante poca gallardía. Naturalmente, va acompañado de Sancho Panza.

⁴ Todas las citas del *Quijote* se refieren a la edición de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

⁵ «De donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe» (*Quijote*, XIX, II, pp. 854-855).

⁶ *Quijote*, p. 861.

⁷ *Ibidem*, p. 862.

Cuando por fin tiene lugar la celebración popular, esta se realiza con diversas danzas, como así lo verifica Cervantes:

De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varias colores de fina seda [...]. Y luego comenzó [un mancebo] a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y tanta destreza, que aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella.⁸

Todo el texto cervantino está trufado de danzas, en las cuales se hace su descripción y narración, razón por la cual no podemos transcribirlas todas, pero recordemos, al menos, que Cervantes describe otra de doncellas que venían: «Vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte tranzados y parte sueltos, pero todos tan rubios que con los del sol podían tener competencia; sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y mardreselva compuestas».⁹

Recordemos que en el *Quijote* se describe otra danza que es puramente alegórica, de la que es guía el dios Cupido. La obra cervantina tiene recursos, como hemos visto aquí, incluso música y danza, para reflejar el riquísimo mundo que solo él, con su genio, pudo crear como desencadenante de múltiples y ricas formas de arte que tendrían expresión en la música universal posterior.

Lo más importante de todo ello es observar cómo la historia, una vez realizado el fantástico descenso de don Quijote a la cueva y la aventura por él soñada, en la que Montesinos estuvo encantado, lo mismo que su amigo Durandarte, por el sabio Merlín hace más de quinientos años, se enlaza ya con los capítulos LII y LIII, en los que concluye el episodio de la ínsula de Sancho y la marcha precipitada de este para regresar a su antigua vida, ya que la última batalla contra unos falsos enemigos se saldó con la victoria de los partidarios de Sancho, convenientemente adiestrados por el duque para ahuyentarlo sin causarle daño, y que sirvió a este únicamente para comprender que no estaba hecho para esa vida de responsabilidad y gobierno. Pero ya en este último capítulo se planteaba el pleito entre la hija de doña Rodríguez, que había sido deshonrada por un labrador, quien le había dado palabra de casamiento sin querer cumplirla después. Este episodio, con algunos precedentes incluso en capítulos anteriores (principalmente en el XLVIII), en donde don Quijote se había comprometido a restaurar el honor de la hija de doña Rodríguez con esta última, viene a insistir en ese compromiso ante el duque, retando al referido labrador a un duelo singular, y ya en el capítulo LIV se decide propiamente la solución de esta historia de la siguiente manera que referimos a continuación.

En primer lugar, organizan los duques el desafío (fingido naturalmente, aunque don Quijote no lo sepa), pero ya que el mozo burlador en cuestión no estaba presente, pues se hallaba en Flandes, huyendo, según se nos dice, por no querer tener de suegra a doña Rodríguez «ordenaron poner en su lugar a un lacayo gascón que se llamaba Tosilos (p. 1165),¹⁰ advirtiéndole primero de todo lo que tenía que hacer para consumir el engaño. Mientras tanto, a Sancho, entretenido en el camino, se le hizo de noche y cayeron, él y su

⁸ *Quijote*, p. 867.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Citamos, como siempre, por la edición mencionada: de Francisco Rico, Barcelona, 2004.

rucio, a una honda cueva, quedando maltrechos ambos en ella y sin poder salir. El propio Sancho establece entonces el paralelo entre este suceso y la aventura de la cueva de Montesinos que aconteció a su amo: «A lo menos no seré yo tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando descendió y bajó a la cueva de aquel encantado Montesinos, donde halló quien le regalase mejor que en su casa» (p. 1176).

Cervantes repite la aventura del caballero, pero ahora dentro de los límites de la más prosaica realidad, contrahaciendo la historia heroica y fantástica del amo y repitiéndola en clave de farsa en el criado.

Este episodio, grotesco y triste para Sancho, ya prelude que la aventura que va a venir a continuación (la de Tosilos) puede orientarse por un sendero parecido. A Sancho lo sacan de su caída, con la que concluye, en cierto modo simbólico, la burla de los duques al darle el gobierno de la ínsula, ya que, además, su triunfo en la batalla, en la que por cierto quedó como un cobarde, fue también fingido. De esta manera, en el capítulo LVI tiene lugar la «nunca vista batalla entre don Quijote de la Mancha y el lacayo Tosilos» (pp. 1184 y ss.), en la que los duques recomendaron a Tosilos que al combatir procurara no herir ni matar al hidalgo. El duelo se organiza, de manera perfectamente seria, como un verdadero espectáculo. La condición del torneo era que si don Quijote vencía a su contrario se había de casar con la hija de doña Rodríguez, y si fuese vencido se había de quedar liberado del compromiso. Pero Tosilos vio a la dama, que no conocía, y observó que era la mujer más preciosa que había visto en su vida, con lo cual no le pareció mal darse por vencido y así poder casarse con ella, por esta razón no acometió a don Quijote, dejando a este desconcertado. Cuando explicaron las razones del suceso, don Quijote admitió la solución, pero tanto la dueña como su hija exclamaron: «¡Este es engaño, engaño es este! ¡A Tosilos, el lacayo de mi señor, nos han puesto en lugar de mi verdadero esposo! ¡Justicia de Dios y del rey de tanta malicia, por no decir bellaquería!» (p. 1188).

No hace falta ser muy perspicaz para darse cuenta de que este episodio guarda semejanza con la historia de Basilio y Quiteria: los dos son casos de burla, pero el episodio de Camacho tiene tintes más elevados, ejemplares, éticos y simbólicos. Recordemos, incluso, que en las fiestas que tienen lugar durante las bodas hay bailes y danzas, y algunas de ellas son auténticas piezas alegóricas, como la de las ninfas y Cupido, verdadera representación semiteatral en la que intervenían la Poesía, la Discreción, la Valentía, etc., entre otros personajes abstractos y simbólicos. Digamos, pues, que el episodio de «Las bodas de Camacho» tiene tintes ciertamente *nobles* (al menos nobles en el sentido moral), mientras que el episodio de Tosilos es simplemente una burla, muy similar en el tono al episodio de la caída de Sancho en la cueva. Bodas y caídas (de Basilio y Tosilos, y de don Quijote y Sancho respectivamente) que se establecen en una correspondencia indudable como precedente de unos relatos sobre otros, para cumplir una función de antecedentes y consecuentes perfectamente calculados por el autor. Es decir, tanto un episodio como otro (caída de Sancho y boda de Tosilos) aparecen en un tono grotesco y carente del menor idealismo, frente a los modelos anteriores de las bodas de Basilio y la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos. Pero tanto, en una boda como en otra se trata de escenificar un engaño y una burla. Basilio utilizaba la palabra *industria*, mientras que la dama burlada por el galán y los duques, y de paso por el aprovechado Tosilos, empleaba el término reiterado de *engaño*. Industria es muestra de ingenio, mientras que engaño es manifestación, como dicen las damas engañadas, de verdadera *bellaquería*.

En cualquier caso, pues, aunque también se tratase de un engaño, Basilio lo utilizaba como muestra de ingenio y talento por una causa noble, conseguir el amor de su querida Quiteria; mientras que en el caso de Tosilos el engaño es una auténtica burla de la hija de la dueña, que ve así como su verdadero burlador escapa a la justicia de su pretensión y de su honor, y, aunque la historia también acaba felizmente, en el sentido de que, de la misma forma, hay boda, este matrimonio es una mera conformidad, frente a la de Basilio y Quiteria, en donde se alcanzaba el más feliz acontecimiento amoroso para ambos. Decíamos bien, pues, que la historia en los dos casos era semejante, pero con la salvedad de que tono y desenlace tienen marcadamente caracteres disímiles.

De esta manera, Cervantes recrea sus propios episodios, dentro de una obra tan compleja, para contrastarlos, variarlos y alterarlos, de forma que en cada caso los caracteriza con unos matices y sentido muy diferentes, precedidos además de contextos que prefiguran ese tono y ese valor diferentes: los episodios *nobles* de la cueva de Montesinos frente a la cueva de Sancho, que anuncian claramente que estamos ante realidades diametralmente opuestas. Cervantes utiliza, así, episodios similares, en un caso en clave, digamos, *heroica*, mientras que en otro lo hace en clave de farsa, de esta manera germina, o si se quiere *gemina*, una historia nacida de otra, precedida de sus contextos similares y anunciadores, para proceder a una recreación constante de sus propios episodios y técnicas narrativas, mostrando un ejemplo en la historia de Tosilos que bien pudiera aplicarse quizá a otros episodios del *Quijote*, como procedimiento creativo del gran escritor. Creación y recreación del *Quijote* en otros autores, como hemos visto, pero también en el propio Cervantes, que hace de su propia inventiva una auténtica referencialidad para idear nuevos hechos dotados de nueva savia y perenne ironía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- NOCILLI, Cecilia (2007). «La danza en *Las bodas de Camacho (Quijote, II, 19-21)*», en *Cervantes y el Quijote en la música*, dirección de Begoña Lolo. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 595-607.
- RULL, Enrique (2014). «Cervantes y *Las bodas de Camacho* mendelssohnianas», en E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*. Asturias: Fundación María Cristina Masaveu, pp. 796-801.
- RULL, Enrique (2014). «La adaptación del *Quijote* cervantino al ballet de Ludwig Minkus», en Carlos Mata Induráin (coord.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes. Cervantes y su obra*. Navarra: Univ. de Navarra, pp. 159-166.

UNA NUEVA LECTURA DEL SUICIDIO DE MELIBEA

Joseph T. SNOW
Michigan State University

1. ÍNCIPIT

Cuando, en el auto XX de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Melibea se tira de la azotea de una torre de la casa de Pleberio, este acto de suicidio es producto inmediato de su reacción al saber que su amado, Calisto, se había descalabrado en una caída de la escala que usaba para asaltar el *locus amoenus* de su jardín.¹ Melibea pide a su fiel criada: «Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes. Veré mi dolor. Si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre [...] ¡Consumióse mi gloria!» (p. 588). Viendo a Tristán y Sosia preparándose para llevar el cuerpo sin vida de Calisto para que «no padezca su honor detrimento» (p. 588), Melibea pronuncia unas palabras que indican que ya ha tomado la decisión más importante de sus veinte años de vida: «No es tiempo de yo vivir» (p. 328).

Son palabras que marcan el comienzo del final de la obra. Como hija única y heredera de su padre, Pleberio, también se esfuman para este defensor de la sociedad patriarcal todas sus esperanzas para la continuidad de su casa y linaje. Melibea vivía sus últimos días creyendo en un futuro abierto; Pleberio seguía anclado en un pasado. Visto esto, las palabras finales de la obra, en boca del desorientado padre, señalan una ruptura en la fábrica

¹ Una de las muchas ironías textuales que aquí se cumple. Al enterarse Celestina, en el auto I, de que Calisto le necesita, dice a Sempronio: «Digo que me alegro de estas noticias, como los cirujanos con los descalabrados» (pp. 253-54). Así, antes de entrar en el juego amoroso, Celestina irónicamente profetiza el fin de Calisto. No es el único anuncio irónico: Melibea, en el auto XIV, importuna a Calisto: «O, mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo» (pp. 513-14). Ella tampoco concebiría la verdad en sus palabras, por no poder imaginar que ella podría llegar a «morir» (suicidándose) después de que Calisto cayera «de tan alto». Todas las citas textuales son de la edición de P. E. Russell (ver la bibliografía).

social. Son dos preguntas dirigidas al inerte cuerpo de su descalabrada hija: «¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo in *hac lachrimarum valle?*» (p. 619). Es ese su futuro, perdido su estatus social por ser padre de una suicida.

Ahora bien, ¿por qué se suicida Melibea? Reducir el motivo de su suicidio solo a la inesperada y repentina muerte del señor por quien había sacrificado su vergüenza y su virginidad nos parece una respuesta parcial. Es por eso que pretendemos analizar en este ensayo —lo mejor que se puede utilizando la evidencia textual— el amplio complejo de motivos que pudo haber generado un suicidio tan antisocial, tan anticatólico y tan desastroso para su familia. Este suicidio tiene su historia.

2. MELIBEA ANTES Y DESPUÉS

Para comprender bien a Melibea hemos de tener en cuenta unos datos pre-textuales, por ejemplo, que es una joven que ya ha pasado veinte años en una sociedad patriarcal, donde una bien «guardada hija» (Alisa, p. 551) con catorce o quince años estaría ya comprometida o casada. Melibea ya tiene veinte primaveras. Evidencia de este estado anómalo la encontramos en la apología ofrecida por Pleberio en una conversación con Alisa, su mujer (auto XVI):

Ordenemos nuestras ánimas con tiempo, que más vale prevenir que ser prevenidos. Demos nuestra hazienda a dulce sucesor, acompañemos a nuestra única hija con marido *qual nuestro estado requiere*, por que vamos descansados y sin dolor de este mundo. Lo qual con mucha diligencia debemos poner *desde agora* por obra, y lo que otras veces hemos *principiado en este caso, ahora aya execución. No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores [...]*. No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en los vírgenes, que con *temprano casamiento* (pp. 544-45; énfasis añadido).

En la habitación contigua están escuchando Melibea y Lucrecia. Sin embargo, esta *negligencia* de los padres ha tenido ya su precio, siendo que lo más importante de la reacción enfurecida de una desvirgada Melibea —ya entregada totalmente a Calisto— se circunscribe en estas palabras: «*Déxense gozar mi mocedad alegre* si quieren gozar su vejez cansada; [...]. *No quiero marido*, no quiero ensuciar los ñudos del matrimonio [...] como *muchas hallo en los antiguos libros que leý que hizieron*» (pp. 547-48; énfasis añadido). La inocencia de los padres está enfrentada dramáticamente con una hija ya no virgen. Los años en que dejaron a Melibea sin marido —antes del inicio del texto— son un factor que traerá enormes consecuencias para el futuro de la familia de Pleberio.

Poco antes de esta conversación de sus padres (auto XVI), Melibea acababa de entregarse a Calisto, en el jardín de su casa (auto XIV). Ella está experimentando los primeros momentos de una liberación emocional de la vida patriarcal que la mantenía como una «encerrada doncella» casta en esos veinte años (Melibea, p. 440). Contrastemos sus palabras con otras anteriores, de la primera escena de la obra, hablando Melibea como la encerrada doncella que había sido, poniendo distancia entre él y ella con este brutal rechazo:

El intento de tus palabras, Calisto, has seydo como de ingenio de tal hombre como tú haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo. ¡Vete, vete de ay, torpe: que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçon humano conmigo *el ylicito amor comunicar su deleyte!* (p. 228; énfasis añadido).

Sin embargo, en todas las efusivas palabras que le dedicara Calisto no hay la más mínima duda de que solo estaba alabando su hermosura y lamentando su inaccesibilidad. No hay nada que denote que Calisto podría estar hablando de «ilícito amor».² Aunque el lector podría deducir que el interés de Calisto anticipaba una unión sexual, sus elogios cortesanos no dan prueba de eso. Entonces, ¿qué podría explicar esta interpretación negativa de los elogios que le dirige Calisto, la sospecha de un *amor ilícito*?

3. LAS NUEVAS LECTURAS DE MELIBEA

Ya hemos vislumbrado el origen de su familiaridad con el amor erótico: estaba en sus lecturas, en esos antiguos libros que su padre le había dado a leer y que ella misma menciona en el auto XVI, citado arriba. Vuelve a hablar de esos libros en el auto XX, desde la azotea de la torre de la casa de sus padres (pp. 595-96). En su vida protegida, Melibea andaría siempre escoltada, o por su madre o por su criada, la fiel Lucrecia.³ Aun así, de sus lecturas aprendió mucho de amores, infidelidades y suicidios, información que guarda en su intimidad, no teniendo a nadie con quien compartirla.

Así que, antes del comienzo de la obra y de la escena inicial con Calisto, tenemos a una mujer de veinte años, educada y con muchas lecturas, pero sin experiencia previa. Así, parece normal que, ante la irrupción de Calisto, una desconcertada Melibea se comportara como una mujer que no sabe reaccionar —por su inexperiencia— ante esta repentina intrusión en la huerta de su padre.⁴ Melibea, la joven que ha vivido protegida como una *encerrada doncella*, se halla entre el lenguaje de sus lecturas y el de la vida real; intuitivamente no sabe cómo salir que no sea por el instintivo rechazo del galán. Sin embargo, hay en el texto claras indicaciones de que Calisto ha dejado una impresión imborrable y positiva en Melibea en esta primera escena. Veamos algunas de estas indicaciones.

No vamos a repasar todo el auto IV, donde Celestina es víctima del último residuo de la hasta ahora tan bien guardada hija de Alisa y Pleberio, porque cuando Celestina pone en juego el dolor de muelas que sufre Calisto —como afirma la alcahueta y parece plausible a Melibea, durante «ocho días» (p. 330)— la furia de Melibea abruptamente se amaina. La astuta Celestina pide a la cristiana Melibea una oración de santa Apolonia «para el dolor de muelas» (p. 331) y un cordón «que es fama que ha tocado toda las reliquias que ay en Roma y Jerusalem» (p. 332). Con esta dolencia ficcional, la alcahueta logra crear en el lenguaje de la enfermedad una zona neutra en la que Melibea sí puede seguir adelante. Se disculpa de su pasado enojo diciendo «que es obra pía sanar los passionados y los enfermos» (p. 335). Y habiendo quitado su cordón, entregándolo a Celestina, le pide que

² Al contrario, se limita Calisto a imitar el discurso del amante del *fin amors* como recomendado por Andreas Capellanus. Sigue siendo útil el artículo de Alan Deyermond (1961). Su idea de que Calisto se presenta mal, efectivamente una parodia del amante cortés, ha encontrado muchos seguidores. El Calisto de postura humilde de la primera escena dista del Calisto que vemos en el resto de la obra.

³ Esta criada es fiel a Melibea, sí, pero infiel a los padres de su ama, haciéndose cómplice de Melibea en los momentos más señalados de sus conflictos emocionales y hasta su rendición ante Celestina (auto X).

⁴ Esta *huerta* tiene que estar fuera del centro urbano. Y como sabemos que uno de los muchos negocios de Pleberio es tener árboles plantados (p. 609), sería normal que Calisto pudiera estar de caza cerca, en el campo, cuando se le escapó el neblí «el otro día», facilitando el encuentro con su hija. Todas las referencias al jardín de los encuentros sexuales son al *huerto* (ver Botta, 2001).

vuelva mañana para la oración, pero *secretamente* (p. 337; énfasis añadido). No quiere que su madre vea a la vendedora de hilado dos veces en casa. Está claro para el perspicaz lector que, en este auto IV, Celestina sirve a Melibea como catalizador para lo que ella quiere: volver a poder hablar con Calisto.

Lucrecia vocaliza en un aparte lo que el lector perspicaz ya intuye: «¡Ya, ya perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡*Más le querrá dar que lo dicho!*» (p. 337; énfasis añadido). Es un acierto, porque Melibea continúa, afirmando: «Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido» (p. 338). Mientras muchos comentaristas creen que esta capitulación de Melibea es rápida, una consecuencia del conjuro que hizo Celestina al final del auto III, nosotros discrepamos, basándonos en otras claras indicaciones en el texto.

En esta conversación, entre Melibea y Celestina, del auto IV es la segunda vez que el lector ve a Melibea (la anterior era en la primera escena de la obra). Al escuchar de los labios de la alcahueta el nombre de Calisto, la doncella dice con energía: «este es el que *el otro día* me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán» (p. 330; énfasis añadido). Cuando la vemos por tercera vez, en el auto X, hablando consigo misma, lamenta: «¡O lastimada de mí! ¡O mal proveýda doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, *cuya vista me cautivó*, me fue rogado»? (pp. 439-440; énfasis añadido). Esas exactas palabras, «cuya vista me cautivó», quitan fuerza a los defensores de la eficacia del conjuro del tercer auto. Está claro que, a pesar del fuerte rechazo que recibe Calisto, Melibea estaba *cautivada* por él. Esto de la vista del galán reaparece más tarde en su soliloquio:

No se desdore *aquella hoja de castidad que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta*. Pero ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente *el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel caballero me dio?* [...] ¿Por qué no fue también a *las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor como a los varones?* ¡Que ni Calisto viviera quexoso, ni yo penada! (pp. 440-441; énfasis añadido).

Melibea utiliza su «hoja de castidad» para disfrazar un ardiente amor que le ha dolido desde «la vista de su presencia» (de Calisto, primera escena del auto I). Un día después de la entrevista con Celestina en el auto IV, confiesa su amoroso deseo y la pena que siente ser una mujer condenada a no poder descubrirlo. Para su intimidad, Melibea reconoce que, desde que vio a Calisto, su vida ha cambiado y que el dolor que siente por no poder verlo ha tenido que ser encubierto publicando que sufre de otro tipo de mal. No quiere alarmar a sus queridos padres con la verdad.

4. LAS DOS MELIBEAS

Ahora hemos de enfocarnos en otra indicación que aparece en boca de la criada y cómplice de su ama. En el auto X, las maniobras dilatorias de Celestina dejan a Melibea frenética, al borde del desmayo. Cuando Celestina le revela que la flor que puede curarla se llama *Calisto*, Melibea no puede más y pierde la consciencia por unos segundos. Al recuperar el habla, confiesa a Celestina lo que en vano ha querido encubrir, diciendo: «*Mu-*

chos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor [...]. En mi cordón le llevaste embuelta la posesión de mi libertad» (p. 451; énfasis añadido). Ocurre con el cordón lo que Lucrecia vaticinó antes. Ahora revela a Lucrecia que «cativóme el amor de aquel cavallero. Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello, por que yo goze de tan suave amor. Tú serás de mí tenida el aquel lugar que merece tu fiel servicio» (p. 453). Y la respuesta de Lucrecia debe tomarse en cuenta por todo lector de la obra, por la importante información que nos proporciona.

Señora, *mucho antes de agora* tengo sentida tu llaga y calada tu desseo. Hame fuertemente dolido tu *perdición*. Quanto más tú querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tantas más sus llamas se manifestaban en el color de tu cara, en el poco *sossiego de tu coraçón*, en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir. *Assí de contino se te cayán, como de entre las manos, señales muy claras de pena [...]* [yo] *sufría con pena, callava con temor, encobría con fieltad* (p. 453, énfasis añadido).

Lucrecia ha acompañado a su señora en los «muchos y muchos días» a que hace referencia Melibea desde que cayó cautivada por la presencia del noble caballero, y aquí detalla una serie de los síntomas del sufrimiento amoroso que la criada callaba y encubría.⁵ Como el lector no presencié estos «muchos y muchos días» y estos dolores amorosos que publica Melibea con otro nombre, será lícito preguntarnos: ¿cuándo pasaron estos días?

Hay en todo lo que pasa desde el comienzo de la obra solo un lugar en el texto en el que pudieron haber pasado esos días: son los días que siguen a la primera escena de la obra. Esto implica que el rechazado Calisto vuelve a su casa y sufre también dolores amorosos durante unos días antes de su primer diálogo textual con Sempronio. Así que, mientras Melibea en *off* está apenada, comiendo poco, durmiendo menos, sus piernas no muy estables y el color ausente de su cara, Calisto estará encerrado en su dormitorio sufriendo por la misma razón que Melibea: la imposibilidad de volver a hablar, él con ella, ella con él.⁶ Será Sempronio, quien conoce a Celestina por tener a Elicia como amante, quien va a servir de vínculo que impulsa el resto de la acción.

Aceptemos, por el momento, que han pasado de forma semejante los «muchos y muchos días» para Calisto. Entonces tendrá total plausibilidad lo que dice Pármemo en el auto II: «Señor, *porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea*, a le buscar» (pp. 289-90; énfasis añadido). Este *otro día*, en boca de Pármemo, pone la lógica distancia temporal entre el Calisto de ahora y el que cazaba cerca de la huerta de Melibea. Por lo tanto, creemos que es enteramente posible que Calisto pasara unos días de pena y sufrimiento antes de entablar la conversación con Sempronio que resulta en su embajada a la casa de Celestina.

Hay otra indicación de paso del tiempo que el lector no observa. En el auto I Celestina seduce a Pármemo verbalmente, con la promesa de conseguirle los encantos de la bella

⁵ Su hija vuelve a resumir todo lo que le ha pasado en su confesión ante un atónito Pleberio (auto XX): «*Muchos días son passados*, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto [...] descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer, que llamavan Celestina, la qual, de su parte venida a mí, *sacó mi secreto amor de mi pecho*» (p. 599, énfasis añadido). Nunca se olvida Melibea de los muchos días que pasó dolorida, como nos ha dejado saber con pormenores su criada, Lucrecia. Y el origen del secreto amor es incuestionablemente la primera escena de la obra.

⁶ Sus síntomas los describe Sempronio: «desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trovan-do, holgando con lo oscuro...» (auto II, p. 286).

ramera Areúsa, inalcanzable para uno como él sin Celestina como intermediaria. Pasados los mismos «muchos y muchos días», Pármeno, en el auto VII, pregunta por ella, y la alcahueta le dice que Areúsa «más de tres xaques ha rrecibido de mí sobre ello en tu ausencia» (p. 383), y llegan a la puerta de su casa y entran. Y cuando le habla a Areúsa de Pármeno diciendo «Ya sabes lo que de Pármeno te ove dicho», Areúsa reconoce que así fue. Lo cierto es que tiempo suficiente ha pasado para que Celestina haya hablado tres veces de Pármeno a Areúsa. Son días que los lectores no presenciamos pero que hemos de tener en cuenta. Entre unas y otras acciones en la trama de *Celestina* debemos permitir que haya pasado el tiempo que los personajes recuerdan en sus parlamentos: «el otro día», «muchos y muchos días», y «ha recibido de mí sobre ellos en tu ausencia». Creemos que la acción de la obra no ocupa tres o cuatro días, sino un mínimo de siete u ocho, y posiblemente más.

Melibea, desde el auto IV, cuando pasa la raya y comienza a mentir a su madre biológica, Alisa, y en el auto X, cuando acepta a Celestina en términos como «¡O *mi madre* y *mi señora!*» (p. 452; énfasis añadido) y «mi nueva maestra, mi fiel secretaria [guardián de sus secretos]» (p. 450-451), está traicionado la confianza que en ella han puesto sus padres. Efectivamente, desde que Lucrecia había adivinado «más le querrá dar [Melibea] que lo dicho» (auto IV, p. 337), los lectores tenemos dos Melibeas y dos «madres» (Snow, 1996). La primera Melibea sigue en casa, haciendo teatro de día, fingiendo ser todavía la bien guardada hija para no levantar sospechas para sus padres. La segunda Melibea, con una nueva identidad y vida, hará el amor durante un mes sin salir de casa, en el jardín de la misma. Protege su secreta vida con nuevas mentiras. Esta se dirige a su padre la noche en que había hablado con Calisto por entre las puertas:

PLE: Hija mía Melibea.

MEL: ¡Señor!

PLE: ¿Quién da patadas y haze bullicio en tu cámara?

MEL: Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, *que había gran sed*.

PLE: Duerme, hija, que *pensé que era otra cosa* (p. 487; énfasis añadido).

Es este un momento crucial. Melibea miente sobre la causa del ruido, pero sobre su «gran sed» (libidinosa) no hay ninguna duda: ella sí siente sed, pero el agua no es el remedio para esta «sed» libidinosa. Pleberio acepta la mentira (es plausible), pero por implícita confianza en Melibea no descubrió la verdad. No duda nunca de su hija. La primera Melibea sigue con su farsa de día, aunque está perfectamente consciente del daño que está creando para sus padres. Y nunca está más clara esta lucha interior entre las dos Melibeas que en los momentos después de perder su virginidad:

¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? ¡O pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, *cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerça!* ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quexoso de tus días! ¡O mi padre honrrado, *cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa!* ¡O traydora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que seguía de su entrada, el gran peligro que esperaba? (pp. 516-17; énfasis añadido).

5. CALISTO Y MELIBEA, TRANSGRESORES

Ya no virgen, se sabe *traydora*, y si lo supiera Alisa, podría matar a su querida hija y morir quejosa. Si lo supiera Pleberio, se daría cuenta de la ruina de su fama y casa (¿su linaje?). De las dos Melibeas, ¿cuál es la que triunfa sobre la otra? Está claro que no puede volver ahora a ser lo que no es. Son sus palabras a Calisto las que aclaran la victoria de la segunda Melibea, la *traydora*:

Señor [...] ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, passando por mi puerta. De noche [...] sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, por que siempre te espere apercibida del gozo con que quedo, esperando las *venideras noches* (p. 518; énfasis añadido).

Pues siguen haciendo el amor «a la mesma ora en este secreto lugar» sin que sus padres sospechen nada de una segunda Melibea, cuya «madre y señora» era Celestina, hace poco asesinada. Melibea —la del auto XIV— no necesita a Celestina por estar entregada cien por cien a los mil placeres anticipados en «las venideras noches» con Calisto. Ella no sentirá en esas noches remordimiento por ser la traidora de la fama y casa de sus progenitores. Todo seguirá igual por siempre, al menos es lo que creen los amantes, después de acostumbrados a su rutina nocturna.

Después de ese maravilloso mes, una noche (la última, sin saberlo ellos) Calisto escucha desde arriba las dulces canciones de Melibea y Lucrecia. Las palabras de sus canciones son tan sensuales como el *locus amoenus* que los rodea, poetizado en las palabras de Melibea (p. 582). Calisto baja y es recibido por las dos mujeres con entusiasmo. Al alabar Calisto el «dulçor de tu suave canto» (el de Melibea, p. 581), ella modestamente afirma que cantaba «con mi ronca boz de cisne» (pp. 581-82).

El lector perspicaz captará la ironía de este aserto, sabiendo que el cisne (Melibea) canta poco antes de morir. ¿Morirá esta Melibea tan imposiblemente feliz, enamorada e inconsciente de las consecuencias de su decisión de vivir secretamente, sin marido y contraviniendo las normas de su sociedad? Según Lucrecia, el intenso amor que hacen los amantes esa última noche se repite hasta tres veces cuando, de repente, escuchan ruidos de la calle y Calisto, temiendo por los criados, ignora la insistencia de Melibea para que «no vayas allá sin tus coraças; tórnate a armar» (p. 585) y baja con prisa. También ignorando la admonición del criado Tristán de que los «vellacos» se habían ido y su aviso: «Tente, tente, señor, con las manos al escala» (p. 586), en la oscura noche y con su prisa, Calisto pone «el pie en vazío» (p. 600) y cae y se muere sin más, descalabrado. Es ahora cuando todo lo anterior llega al colmo para Melibea, pronunciando las palabras que ya hemos oído: «¡Muerta llevan mi alegría! No es tiempo de yo vivir» (p. 589).

Sin Calisto, es ahora cuando Melibea ve las cosas con más realismo que antes. No obstante, ¿es la ruta al suicidio la única que le queda? ¿Y es la única razón para quitarse la vida —imitando la caída de él— la muerte de Calisto? ¿No hay una cara y una cruz de esta moneda, la del suicidio?

Veremos: al contarle a Pleberio, en el auto XX, todo lo que le ha pasado a sus espaldas, menciona a Calisto, «el qual *tú bien conociste. Conociste assí mismo sus padres y claro linaje*. Sus virtudes y bondad a todos era manifiestas» (p. 599; énfasis añadido). Uno pensará que este Calisto hubiera sido más que adecuado para satisfacer los criterios de Pleberio

sobre un marido para Melibea: «¿Quién rehuiría nuestro parentesco en toda la ciudad?» (p. 545). El alto linaje de Calisto se conoce, y Melibea es de «alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado» (p. 223). Pero muchos lectores (y estudiosos) se han preguntado: ¿por qué no se han casado? Es una pregunta que mereció la contestación que el texto nos ofreció sin recurrir a argumentos no textuales.

Primeramente, desde el inicio de la obra, Melibea ha intuido correctamente —basado en sus lecturas más que en su experiencia— que lo que busca Calisto es un *amor ilícito*. Hemos visto cómo ella lamenta su rechazo del galán y, como consecuencia, sufre de una pasión *ponçoñosa*. Así que cuando se presenta Celestina en casa como solución a su deseo de volver a ver y hablar con Calisto, y la tercera abre una puerta aceptable con el dolor de muelas de Calisto y Melibea le entrega su cordón (con todo lo simbólico que el cordón representa), nos parece que Melibea está pensando también en un amor ilícito, fuera de las normas sociales reinantes en su sociedad y en su familia.

Se entrega de lleno a la pasión reprimida y a la lujuria (auto XIV), y es por eso, por haber elegido ya el camino del amor ilícito, secreto y antisocial, por lo que puede ella reaccionar como reacciona al saber que sus padres le buscan ahora un marido, exclamando: «No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio...» (p. 548). Es ella la que ha elegido esta manera de vivir, divorciada —por así decirlo— de las normas observadas por sus padres. Según implica el texto, ambas familias son de cristianos viejos, de buen linaje, y son sus hijos los que *pecan* por no querer casarse, no reproducirse, entregados ambos a un amor ilícito y prohibido *de noche*, al secreto y a no pensar en crímenes y castigos, solo en placeres y voluptuosidades.

Es en el auto XX, subidas en la azotea de la torre de su casa, cuando las dos Melibeas confluyen una última vez. Mientras su padre, trastornado con la salud de su hija, busca un instrumento para «mitigar [su dolor] por dulces sonos y alegre armonía» (p. 594), ella habla consigo misma, su mente ahora más clara que nunca: «*Todo se ha hecho a mi voluntad*». Hablando de su padre, dice: «Gran sinrazón hago a sus canas, gran ofensa a su vegez, *gran fatiga le acarreo con mi falta*, en gran soledad le dexo» (p. 595; énfasis añadido). Reconoce ser una mujer dividida en dos, dirigiéndose estas palabras a Dios: «Ves quan cativa tengo mi libertad, quan presos mis sentidos de *tan poderoso amor del muerto cavallero que priva al que tengo con los vivos padres*» (p. 597; énfasis añadido). Dos poderosos amores la apenan: uno por el muerto caballero y otro por los padres vivos. Continúa explicándole a Pleberio la «causa desesperada de mi forçada y alegre partida» (p. 597).

Al narrar Melibea los episodios de su vida secreta, dice de Celestina que como emisario de Calisto y «venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. *Descobrí a ella lo que a mi querida madre encubría*» (p. 599; énfasis añadido), reconociendo y acentuando una última vez las dos Melibeas y sus dos «madres». A su padre le confiesa el pecado de dejar entrar a Calisto «en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto» (pp. 599-600, énfasis añadido). Y al final manifiesta que preferiría decirle palabras consolatorias «de aquellos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer; sino que ya la dañada memoria, me las ha perdido» (pp. 601-602). Aquellos libros que habrá leído antes de comenzar la obra, le han enseñado más que palabras consolatorias, como ella misma trae a cuenta en el auto XIV.⁷

⁷ Melibea no solo no quiere marido, dice también «ni [ensuziar] las maritales pisadas de ageno ombre repisar», como había leído en muchos libros (p. 548). Sugiere la posibilidad de que, si estuviera casada, sería infiel al marido (con su verdadero amor, Calisto).

Las palabras de su despedida que, tal vez, más emocionan son estas: «Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre» (p. 602). «[R]ecibe allí —le suplica a su padre abajo— tu amada hija» (p. 602). Y a pesar de saberse querida, pone el pie en vacío y cae a su muerte, como Calisto. Fin de su historia. Excepto que, como dijimos al comienzo de este ensayo, merecería la pena pensar en un complejo de razones detrás del suicidio de Melibea. Después de recomponer detenidamente las varias indicaciones del texto, sacadas de distintos autos y en distintos contextos, hemos aclarado la responsabilidad de una Melibea que se estaba despertando lentamente al mundo sensual y al hacerlo piensa en sí misma y en nadie más. Cara a cara con la realidad de lo hecho después de morir absurdamente Calisto, Melibea se sabe responsable de todo.⁸

No hubiera querido ser traidora de su familia; no obstante, la traicionó a sabiendas y a escondidas. Nunca dejó de querer a sus padres, pero tampoco quería seguir siempre en el camino rígido, tradicional, que ellos querían para ella. La vista de Calisto y las posibilidades de seguir por un camino alternativo al que estaba siguiendo. Hemos podido ver que los dos futuros amantes sufren a raíz del rechazo al inicio de la obra y que Celestina funciona como un catalizador de sus primeros encuentros. Con cada nuevo paso en sus relaciones, la entrega de Melibea crece en intensidad. Las pasiones y el erotismo de los dos hacen que se olviden de todo menos de «las venideras noches». Su éxtasis asciende a lo más alto.

6. LA EVOLUCIÓN DE MELIBEA

Pero creemos necesario tener en consideración que comenzamos con una bien guardada Melibea (primera escena, auto I), y poco a poco vemos emerger una segunda Melibea (autos IV, X, XII, XIV, XVI, XIX Y XX) que hemos contrastado con la primera. Desde el auto IV comienza a engañar con mentiras a sus padres, tiene a su criada como cómplice, confiesa su secreto amor en el auto X, comprueba el amor de Calisto en el XII, pierde su virginidad en el XIV y sigue cegada por su libido un mes más, hasta que el destino irrumpe en su idilio sensual y su «luziente sol» (p. 581) sufre su absurda caída mortal. Desde hace mucho, los días de Melibea se dividían entre dos actantes: 1) la Melibea que se comporta como la bien guardada hija (una actuación perfecta, evidentemente) y 2) la entregada y enamorada Melibea, ilusionada con una serie infinita de «venideras noches» con Calisto. Es la segunda Melibea que llega a ser la que se realiza como mujer en todos los sentidos. La primera Melibea se convierte en una actriz que ensaya su papel a la perfección por haberlo vivido durante dos décadas.

¿Podría Melibea volver a vivir con sus padres, después de muerto Calisto? La respuesta a esta pregunta es negativa. Forma parte del complejo motivo de su suicidio. Sabiendo Alisa y Pleberio del comportamiento de Melibea, ensuciando con el pecado del amor lascivo fuera del matrimonio y en su propia casa, ¿podrían perdonarla? Melibea ni contempla esa posibilidad, pensando que su madre sería capaz de matar a una hija de su propia sangre. Melibea acepta la culpa de todo, plenamente consciente de sus múltiples transgresio-

⁸ Recriminando a Celestina, vemos que Melibea sabe lo que está arriesgando: «¿Querrías condenar mi onestidad por dar vida a un loco? [...] ¿Perder y destruir la casa y la honra de mi padre [...]?» (auto IV, p. 329).

nes: personales, religiosas y sociales. Prefiere quitarse la vida a seguir viviendo condenada por todos. Es más: no le importan su fama, su honor, el efecto de su suicidio en la comunidad, en su familia, en su propia alma.

A pesar de todo esto, puede rogar a su padre «que sean juntas nuestras sepulturas» (p. 601) por el amor que Pleberio le ha tenido siempre. Nos puede parecer un deseo romantizado, otro reflejo de sus muchas lecturas. Pero ofrece a Dios su alma al cometer el pecado mortal de suicidarse y la condenación eterna. Sabemos que su padre, en el *planctus* final, se siente solo, abandonado, perdido en un valle de lágrimas. Quería a su hija, pero ¿podría perdonarla? ¿Podría enterrar juntos a los amantes transgresores si un suicidio no merecía una sepultura cristiana? Son preguntas ociosas, sin posible respuesta.

La respuesta que podemos ofrecer, para calibrar el suicidio de Melibea, tiene que ver con el estado afectivo de una mujer joven que se ve a sí misma como la única responsable de unos comportamientos que la han cegado a la realidad. Si no fuera por su larga soltería (negligencia confesada de los padres), no hubiera sentido lo que sintió (cautiverio) cuando vio al hermoso Calisto. Si no fuera por la gran debilidad de su estado emocional, Lucrecia no se habría hecho su cómplice; Melibea tampoco hubiera cedido ante el pretexto del dolor de muelas y sacrificado su libertad al entregar su cordón a Celestina (un paso cuya importancia no se puede subestimar); no hubiera mentido a sus padres y no los hubiera traicionado cada día con una farsa necesaria para mantener una vida sexual secreta inaceptable para ellos y para la sociedad.

7. ÉXPlicit

Melibea, efectivamente, se había metido a sí misma en un callejón sin salida, creando un espacio idílico amoroso ocupado solamente por ella y Calisto y en el que convivía con nuevos valores. Sin Calisto, como dice Melibea, no era tiempo de vivir, pero ¿cómo podría Melibea *no vivir*? Calisto, sin suicidarse, le dio la idea: imitarlo en un tipo de homenaje, cumpliendo con su persona y, al mismo tiempo, incumpliendo con el resto de la sociedad. Melibea no lo pensó dos veces. Pero, la desesperación que acompaña a Melibea, al saber que no merece ser perdonada, comienza a tomar forma unos años antes del inicio del texto, ya comentado, se vislumbra ya en la primera escena del primer auto, ya aclarado, y se sigue en crescendo hasta que ingenuamente ofrece su alma a Dios en el auto XX, cometiendo un pecado mortal.⁹ Lo que hemos querido sugerir es que la tragedia final de Melibea es el último eslabón en una cadena, más que una acción espontánea. Creemos que se entiende mejor así.

⁹ Recomiendo, para una lectura de las implicaciones sociales del suicidio de Melibea y del suicidio en la Edad Media, el estudio de Santiago López-Ríos. Otros estudios del suicidio de Melibea se mencionan en su primera nota. Véase la bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOTTA, Patrizia (2001). «Las (¿dos?) casas de Melibea», en P. Botta *et al.* (ed.), *Tras los pasos de La Celestina*. Kassel: Reichenberger, pp. 157-82.
- DEYERMOND, Alan (1961). «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45, pp. 218-21.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2005). «“Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja”: Melibea y la muerte infamante en la *Celestina*», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, I. Sevilla: Universidad, pp. 309-26.
- RUSSELL, Peter E. (ed.) (2007). *Fernando de Rojas. La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia.
- SNOW, Joseph T. (1996). «Two Melibeas», en V. Roncero López y A. Menéndez Collera (ed.), «*Nunca fue pena mayor*». *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 655-662.

UN MANUSCRITO CASTELLANO DE VICENTE DE BEAUVAIS

Mónica VIDAL

En el siglo XIII se inició en Europa un período de gran afluencia de material, debido, fundamentalmente, a la descentralización del conocimiento propiciada por el surgimiento de las universidades. Frente a la gran demanda de textos antiguos y contemporáneos, y a la necesidad de organizar el material disponible, Vicente de Beauvais (1190-1264), fraile dominico y abad del convento de Beauvais, teólogo, escritor y preceptor de los hijos del rey Luis IX, se abocó a la tarea de realizar una compilación sistematizada: el *Speculum majus* o *Bibliotheca mundi*.

El *Speculum majus* es una combinación monumental de citas de diferentes autores, tanto antiguos como medievales, paganos, cristianos y gentiles; ya sea que se los conozca por sus textos, ya a través de *florilegia* o de centones. Al exponer las causas que lo llevaron a emprender su trabajo, Vicente explica que era necesario organizar la gran cantidad de manuscritos que se encontraban dispersos, pues el caos imperante hacía que, en muchos casos, los escritos de unos autores se adjudicaran a otros. Por ello, para que el lector que consultara su obra supiese a quién correspondía tal o cual afirmación, colocaría el nombre de su autor acompañado por el título de la obra de la que procedía, antes de agregar la cita. La finalidad que perseguía con esta obra era instruir, educar a sus compañeros frailes.

La obra tiene una organización temática y cronológica: comienza a partir de la Creación (*Speculum Naturale*) y, al producirse la pérdida del Paraíso, presenta la posibilidad de la reparación a través del conocimiento de las artes (*Speculum Doctrinale*); a continuación se narran los hechos históricos por orden cronológico (*Speculum Historiale*).

De la época del autor se conserva un ejemplar en Dijon, Francia, y otro fue obsequiado por Luis IX de Francia al rey Alfonso X de Castilla; figura en su testamento con la denominación «*Espejo istorial* que mandó componer el rey Luis de Francia...»: el Rey Sabio pidió que esta obra y otras reliquias estuvieran en el mismo lugar que su sepultura. Debido a que aún nadie ha analizado este manuscrito, no sabemos si la denominación en lengua vulgar del título se debe a que toda la obra estaba traducida al castellano o solo se traduce su título a fines testamentarios. Dar con este volumen nos facilitaría el estudio en profundidad de la influencia de Vicente de Beauvais en la producción alfonsí y en producciones españolas posteriores, ya que existen muy buenos estudios de la influencia de la obra de Vicente de Beauvais en Francia, Alemania e Inglaterra, pero poco se ha estudiado en relación a España, a pesar de que se conoce.

En la Biblioteca Real de El Escorial se encuentran unos manuscritos del *Speculum Historiale* (SH) que datan del siglo xiv. Y en la Biblioteca Universitaria de Estrasburgo hay un manuscrito castellano titulado *Las istorias de los quatro doctores prinçipales y de sancto Barlaam*, con la signatura «cod. Hispan. 10». Este manuscrito llegó a las colecciones de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg (BNUS) por la Fundación Saint Thomas de Strasbourg, y fue inventariado el 19 de diciembre de 1888 con el número de compra 330. La biblioteca se llamaba en ese tiempo Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg (hasta 1918). El librero vendedor fue J. St.- Goar, de Frankfurt am Main. El precio de compra fue de 160 *Reichsmarks* de entonces. La mención manuscrita en el registro de inventario es «Spanisches Manuskript d. 15 Jhrhs. Barlaam y Josaphat. 2.º».

La historia del manuscrito, por otra parte, poco agrega a lo que sabemos. De acuerdo a lo informado por la Biblioteca Universitaria de Estrasburgo, su prospecto en el catálogo de Ernest Wickersheimer, 1923, es el ms. 1829 antigua cuota ESP. 10: «Las istorias de los quatro doctores principales i de sancto Barlaam».

Fol. 1. Índice.

Fol. 2v. «Comiença el estoria de los quatro doctores del santa Iglesia, sant Ambrosio, sant Jerónimo, sant Agustín, sant Gregorio papa. Dize Paulino que su padre de sant Ambrosio...».

Fol. 132. «Aquí comiença la estoria del rey Anemur i del Josaphat i de Barlaam...».

Siglo xv. Papel y pergamino. 186 hojas, a 2 columnas, más 2 hojas preliminares. 307 x 250 mm. Encuadernación en ternero.

Vicente de Beauvais no figura en la entrada para este manuscrito. No se indica, pues, la autoría en el índice del catálogo. Tampoco hay marca de pertenencia visible sobre el volumen, excepto una (330) que indica el número de compra, al final de la obra.

El ejemplar data del siglo xv y presenta, por lo menos, dos manos distintas de escritura y varias etapas de elaboración, conforme avanza la obra; si bien algunas iniciales están dibujadas, hay mayor cantidad de espacios en blanco para su inserción. Además, aparecen diversas notas marginales de distintas manos, aspecto que nos hace pensar en varios correctores del manuscrito, todos contemporáneos de quienes copiaron la obra (hecho que se deduce a partir de la grafía utilizada, similar en todos los casos a la del cuerpo principal del texto; además de tratarse mayormente de correcciones de estilo y/o de equívocos en la disposición de las letras, dejando de lado las diferencias existentes entre el texto original en latín y la traducción al romance).

Un folio actúa como tapa y en él puede leerse: «Las istorias de los quatro doctores prinçipales y de sancto Barlaam». Y luego en el folio 1r se presenta la obra:

Et en este volumen se contienen dos libros et en el primero cuenta de los quatro doctores de la santa Iglesia: sant Ambrosio, y sant Jerónimo y sant Agustín, y sant Gregorio papa. Et el segundo libro es del rey Anemur y de su fijo Josaphad y de Barlaam. Et en el primero libro en que cuenta de los quatro doctores á CCXVI capitulos et son estos que adelante se siguen...

A continuación hay una tabla de capítulos que se extiende hasta el folio 2v.

La historia de los padres de la Iglesia ocupa la mayor parte del volumen: 132 folios de un total de 185; los folios finales desarrollan la historia de Barlaam y Josafat.

En relación al contenido del manuscrito, es necesario aclarar primero a quiénes se refiere el autor con el título de «Doctores de la Iglesia»: título otorgado oficialmente a algunos santos a los que se considera maestros de la fe y ejemplo de doctrina para los fieles. Debido a que sus vidas se desarrollaron en un período de conformación de la ortodoxia, sus enseñanzas acabaron colocándolos en el lado de la doctrina oficialmente autorizada. Al tratarse de pastores de la primitiva Iglesia cristiana, corresponde ubicar a los santos del manuscrito analizado en la categoría de *padres de la Iglesia*.

A la hora de asignar el título de *padre* a algún pastor, se consideran cuatro aspectos relativos a su quehacer religioso: *antigüedad, ortodoxia, santidad y aprobación de la Iglesia*. Debido a que los que devendrán en *padres* se hallaban en un momento de la historia de la Iglesia en la que era necesario confirmar la ortodoxia, podemos encontrarnos con obras que polemizan con los criterios aprobados por la Iglesia: por ello no es de extrañar que en algunos escritos los mismos autores se retracten de sus «errores pasados» (por ejemplo, el caso de san Jerónimo y su pasado origenista).

Los padres de la Iglesia originales eran ocho: cuatro padres de Occidente (o «Padres Latinos») y cuatro padres de Oriente (o «Padres Griegos»). En el manuscrito de Estrasburgo se desarrollan la vida y las obras de los cuatro padres de Occidente:

- San Ambrosio (340-397): obispo de Milán y mentor de san Agustín, combatió el arrianismo en Occidente.
- San Jerónimo (343-420): padre de las ciencias bíblicas y traductor de la Biblia al latín.
- San Agustín (354-430): obispo de Hipona, debatía epistolarmente con san Jerónimo.
- San Gregorio Magno (540-604): papa; defendió la supremacía del papa y trabajó por la reforma del clero y la vida monástica.

El nombre de *Istoria* en el título de la obra está plenamente justificado: se trata de narrar los acontecimientos importantes de la vida de los cuatro padres de la Iglesia, siguiendo un criterio estrictamente cronológico. Por ello, muchas veces el relato de la vida de alguno de los padres se ve interrumpido para narrar algún hecho o acontecimiento relacionado con otro. Estas interrupciones ocurren más frecuentemente cuando el manuscrito se ocupa de narrar la historia de los tres doctores contemporáneos: san Ambrosio, san Jerónimo y san Agustín; pero cuando se relata la historia de san Gregorio Magno,

dado que su vida discurre dos siglos después que la de los otros doctores, la narración se vuelve lineal hasta llegar al fin de la primera parte del manuscrito. Las transiciones para hablar de un santo u otro se presentan de este modo:

- CAPÍTULO 4: *Et agora dexa la estoria de fablar un poco de sant Ambrosio y comienza a contar de la vida de sant Jerónimo* (el capítulo precedente detalla las obras de san Ambrosio).
- CAPÍTULO 6: *Agora dexa la estoria un poco de fablar de san Jerónimo, et torna a contar de las flores de sant Ambrosio. De las costumbres del obispo sant Ambrosio en el pastoral* (el capítulo anterior detalla las obras de san Jerónimo).
- CAPÍTULO 14: *De la naçençia de sant Agustín y de los herrores de la su mançebía* (capítulos anteriores: Florilegio de san Ambrosio).
- CAPÍTULO 25: *De la muerte de sant Ambrosio et de algunos miraglos que fizo Dios por él* (capítulo anterior: fragmento de epístolas entre san Agustín y san Jerónimo).
- CAPÍTULO 26: *De los libros que fizo sant Agustín.*
- CAPÍTULO 27: *Aquí dexa un poco de fablar de sant Agustín y torna a sant Jerónimo. Capítulo XXVII. De la vida del monge* (capítulo anterior: Lista de libros de san Agustín).
- CAPÍTULO 83 (FINAL): *Y dexa la estoria a fablar de sant Jerónimo e torna a sant Agustín.*
- CAPÍTULO 128: *Aquí dexa la estoria de fablar de sante Agustín y comienza fablar de sant Grigorio, papa y doctor de la santa elesia. De los buenos comienços de sant Gregorio* (capítulo anterior: Muerte de san Agustín).

Toda la obra está escrita en prosa y se atribuye a Vicente de Beauvais, aunque no consta quién la traduce ni quién la copia. De todos modos, la organización textual, el texto en sí mismo y la gran cantidad de fuentes citadas se corresponden con el estilo propio del bellovacense en su *Speculum Historiale*.

Los capítulos desarrollados en el manuscrito castellano se encuentran casi todos (excepto uno, que veremos más adelante) en la obra del fraile dominico. Sorprende observar la pericia del copista o traductor, que va saltando de un libro a otro del *Speculum Historiale*, haciendo una selección de los capítulos que conformarán su obra. Puede verse, por ejemplo, que inicia el relato en el libro XIV¹ y luego pasa a los libros XVI, XVII, XVI, XVIII, etc.

Las fuentes que se citan en la *Istoria de los quatro doctores* son las siguientes:

- PAULINO: biógrafo de san Ambrosio. Testigo ocular del último período de la vida de san Ambrosio (la primera noticia que proporciona de él es de 395), no sabemos cuándo entró en relaciones con el obispo de Milán, del que se convirtió luego en *notarius*. Probablemente, durante su estancia en África escribió la *Vita s. Ambrosii*, por petición de Agustín. La obra, de escaso valor literario, privada de retórica, sigue el orden cronológico de la vida del obispo de Milán.

¹ Para realizar las comparaciones con Vicente de Beauvais, me basaré en la edición del *Speculum Historiale* de Douai, 1624.

- PRÓSPERO DE AQUITANIA (fines del siglo IV-455): literato. Próspero pone su cultura clásica al servicio de la teología. Entre sus obras destaca el *Epitome Chronicae*, historia de la Humanidad desde los orígenes del mundo hasta el 433, continuada luego hasta el 444 (*Chronicon vulgatum*) y el 446-455 (*Chronicon integrum*).
- SIGEBERTO GEMBLACENSE: fue monje del monasterio de Gemblours en Bravante. Autor de una *Crónica* que comienza donde acabó la suya san Jerónimo, empieza por la invasión de los vándalos en Francia (411).
- HUGO DE FLORENCIA: también conocido como Hugo de Fleury, fue discípulo y amigo de san Ivo o Ives de Chartres (Ivonis Carnotensis, ca. 1040-1116). Compuso varias obras, entre ellas el *Chronicon* (del año 949 al año 1108) y un tratado dedicado al rey acerca de la potestad real y la eclesiástica.
- CASIODORO: nació ca. 485-490. Compuso varias obras, entre las cuales pueden citarse *Ordo generis Cassiodorum*, *Variae*, un *Chronicon* (desde Adán hasta el año 519), *Historia Gothorum*, *Institutiones divinarum litterarum*, y traduce del griego la *Historia ecclesiastica tripartita*. Murió hacia el año 580. Las obras de Casiodoro, limpiadas de la hinchazón de su estilo, ejercieron una gran influencia en la prosa latina medieval. Sus *Institutiones* sirvieron de guía, en varios casos, para la catalogación de las bibliotecas medievales.
- GENADIO DE MARSELLA: lo que sabemos de su vida se lee en el último capítulo de su obra *De viris illustribus*, que imita la noticia autobiográfica que cierra la obra homónima de Jerónimo. Vivió en tiempos del papa Gelasio (492-496). Fue presbítero de la iglesia de Marsella y autor de numerosas obras heresiológicas. El *De viris illustribus* es un catálogo de autores cristianos del siglo V, compilado como continuación del de Jerónimo y dividido en 101 capítulos, de los cuales algunos son espurios y añadidos por redactores desconocidos.
- PABLO EL DIÁCONO: historiador, nacido en Friuli (ca. 720-799). La más importante obra histórica que nos ha llegado de su pluma es la *Historia gentis Langobardorum. Libri VI*. No obstante los muchos defectos, especialmente en la cronología; la obra incompleta, que abarca solo el período entre el 568 y el 744, es aún de gran importancia, mostrando con estilo lúcido y dicción simple los factores más importantes y preservando muchas conductas de la Antigüedad y las tradiciones populares.
- JUAN DIÁCONO ROMANO: en la segunda mitad del siglo VI compiló un *Expositum in Heptateuchum*, que es un florilegio patrístico cuya utilidad estriba en haber conservado fragmentos de escritos cristianos antiguos perdidos. Al parecer, el mismo Juan, autor del *Expositum*, compiló una serie de *Collectanea* sobre los evangelios y acaso, mientras era subdiácono, tradujo al latín el sexto libro de las *Vitae Patrum*.

Además están las obras de los santos padres:

- SAN AMBROSIO: *De cura pastoralis*; *De officiis ministrorum*; *Liber lapsu virginis consecratae*.
- SAN JERÓNIMO: *Epistolae*; *Adversus Jovinianum*; *De perpetua virginitate B. Mariae adversus Helvidium*; *Contra Vigilantium*; *Dialogus adversus Pelagianos*; *Vita Malchi monachi captivi*.

- SAN AGUSTÍN: *Soliloquiorum; De confessionibus; De moribus Ecclesiae catholicae; De doctrina christiana; De opere monachorum.*
- SAN GREGORIO: *De inventione librorum moralium; Regula pastoralis; Epistolae; Dialogorum; Homiliae.*

Todas estas fuentes se encuentran en la obra de Vicente de Beauvais; hay algunos momentos en los que se cita una fuente con la etiqueta de *Actor* o *Autor*, e incluso *El fazedor*; esos casos se corresponden con las citas de Vicente de Beauvais en el *SH* con la denominación de *Actor-Autor*, etc. Las fuentes de nuestro manuscrito, al igual que en el caso del original del que surge, son de segunda mano: no se trata de una traducción directa de la fuente original, sino de la versión transmitida por el fraile dominico.

Hay algunas divergencias en lo que atañe a la traducción al castellano: aparentemente se trataría de la copia de otro texto que está traducido del latín. Baso esta afirmación en el hecho de que las correcciones operadas a lo largo de toda la obra (hechas por una segunda y/o tercera mano) son solo de tipo gráfico y no corresponden a problemas de traducción, los cuales existen pero no parecen contar a la hora de corregir este manuscrito.

Respecto de las características físicas de la obra, comenzaremos por decir que la escritura está dispuesta a dos columnas, con un número muy irregular de renglones por folio: desde las 46 líneas al principio del texto (letra muy pequeña y apretada que aprovecha al máximo el espacio de escritura) hasta el número variable entre 28 y 32 líneas hacia el final del volumen.

Hay espacios en blanco que abarcan un cuerpo de tres líneas para la rúbrica en el inicio de cada capítulo. Por lo general no se ha rubricado el texto, pero aparecen algunas iniciales, a partir del fol. 78v, escritas aparentemente en color rojo; en los espacios que han quedado en blanco, se pueden leer letras pequeñas que indican la inicial que debe ser colocada en ese hueco.

En lo tocante a la colación, puedo confirmar que el soporte es papel, excepto en las primeras y últimas caras, donde puede percibirse el punteado propio del pergamino en el lado del pelo. El estado de conservación no es muy bueno: el volumen se presenta comido por insectos en varias zonas donde, de todos modos, es posible conjeturar la escritura. Además, hay lugares en los que el trazo de tinta se hace casi imperceptible (fundamentalmente donde el copista utiliza el color rojo, pero también cuando escribe con tinta negra, la cual aparece muy diluida), zonas en las que hay una carga excesiva de tinta y sectores que presentan tachaduras (a veces solo algunas letras, en otros casos una palabra completa).

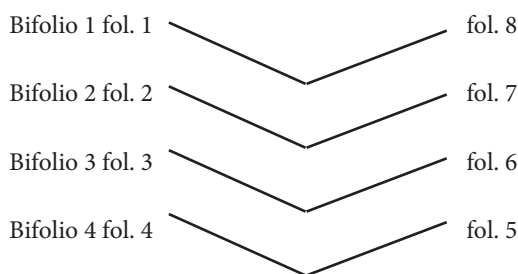
Los folios están sin numerar, salvo en pocas ocasiones en las que aparecen números arábigos, probablemente de la mano del doctor Friedrich Lauchert, quien emprendió una edición del presente manuscrito castellano en el año 1897.² Esta numeración, cuando se presenta, lo hace solo en el lado recto del folio (en el margen superior izquierdo), y el número aparece sin indicación de *recto* o *vuelto*, aunque responde, evidentemente, a una numeración de este tipo y no a una paginación más actual. De todos modos, queda claro que los números no corresponden a la época de la confección del códice, sino que son de una etapa bastante posterior.

² La estoria de los quatro doctores de la Santa Iglesia. Die Geschichte der vier grossen latenischen Kirchenlehrer, in einer alten spanischen Übersetzung nach Vicenz von Beauvais (A. S. Halle, 1897).

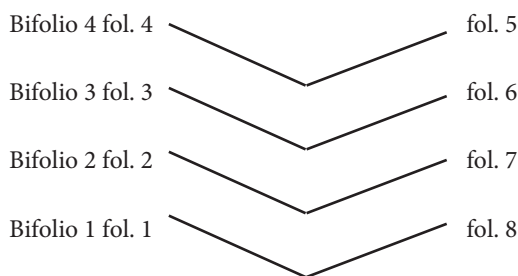
Acerca de la disposición de los cuadernillos, un error en la transcripción que va remitiendo a distintos sectores de varios folios me permite inferir el modo en que estaba compuesto el arquetipo del que surge este manuscrito: a partir del folio 62v hay varias marcas indicativas de cambio de folio, remitiendo dos folios hacia adelante y luego otros folios hacia atrás, así hasta el folio 69r, pasado el cual la situación se regulariza nuevamente. Con estas indicaciones es posible reconstruir un arquetipo y podemos observar que la copia se hizo a partir de un texto que había trastocado el cuadernillo original, de manera que:

1. El copista recibió, en el lugar en que debería ir el bifolio 1 (folios 1 y 8), el bifolio 4.º (que comprende los folios 4 y 5).
2. El bifolio 3.º (compuesto por los folios 3 y 6) fue colocado en lugar del 2.º bifolio (folios 2 y 7).
3. El bifolio 2.º (compuesto por los folios 2 y 7) pasó a ocupar el lugar que correspondería al bifolio 3.º.
4. El bifolio 1.º (que comprende los folios 1 y 8) se encontraba en 4.º lugar (folios 4 y 5).

Veamos en el siguiente esquema, el modo en que el copista recibió el cuadernillo:



Debería haberlo recibido con esta disposición:



Este trastrocamiento de folios nos facilita la tarea de reconstrucción del original. Por ejemplo, podemos inferir, por los saltos que va dando, que el arquetipo tendría hojas de menor tamaño o la caja de la escritura sería menor, pues el texto que en el volumen de Estrasburgo ocupa 7 folios (desde el 62v al 69r), en la obra original ocuparía 8 folios completos (recto y verso): el cuadernillo compuesto por cuatro bifolios que hemos esquematizado más arriba.

Los elementos usados para guiar el recorrido que debe realizar el lector o copista posterior, a fin de seguir el orden correcto del manuscrito, están basados en signos y letras del alfabeto (las cuales facilitan el reconocimiento del orden):

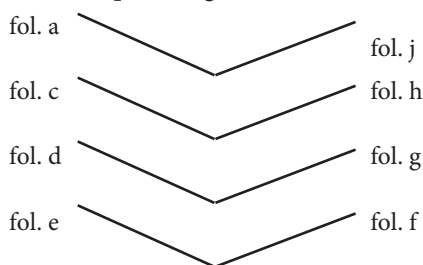
- En el folio 62v, donde comienza el «desorden», tenemos una primera llamada en forma de cruz con un punto en cada extremo en la línea 4a³ y al margen se puede leer: «y son temporales .a. Vuelbe dos fojas».
- Nos remite al fol. 65r, en donde volvemos a encontrar nuevamente una marca en forma de cruz en la línea 6a y, promediando el renglón, aparecen las palabras citadas anteriormente (*y son temporales...*). Prosigue el texto normalmente hasta el final del folio 65v (línea 12b), y hay otra llamada en forma de cruz y en el margen derecho hay una palabra borroneada. En el margen inferior del folio puede leerse: «La a ti por que la poseas .C. buelve dos fojas». A continuación, una tercera mano (posiblemente Lauchert) indica: «fol. 64».
- La letra *C* se encuentra al margen de la línea 25a del folio 64r, desde donde se debe continuar con el relato; el lugar preciso (hacia el final del renglón) vuelve a estar indicado con una cruz. Aquí la transcripción llega hasta el folio 65r (ocupa las primeras seis líneas del folio, que quedaba sin transcribir), y al margen aparece una inscripción en la misma línea en la que acabaría el texto del folio correspondiente, que dice: «Ya tú mejor .d. ir a atrás dos fojas».
- Pasamos al folio 63r. La transcripción comienza hacia el final de la segunda columna, en la línea 18b: al margen aparece la *.d.*, que nos señalaba la nota marginal anterior; el texto se extiende hasta el folio 64r, línea 25a. Al final de la primera columna hay una referencia que nos indica: «ca non pueden, .e. Buelve atrás una foja y una *[sic]*».
- Volvemos al folio 62v: en el intercolumnio a la altura de la línea 4a aparece la letra *.e.* y el texto comienza: «Ca non pueden acordarse...». La copia continúa hasta la línea 18b del folio 63r. En el margen derecho se indica: «y aborresçieronla .f. buelve çinco fojas».
- Ello nos lleva al folio 68r. Aquí en el margen derecho (línea 18b) aparecen dos barras inclinadas (*//*). El relato prosigue hasta el folio 69r, línea 1a, donde vuelve a aparecer una doble barra, y en el margen inferior encontramos la indicación: «Como acaesce .g. Buelve una foija *[sic]*».
- En la línea 4a del folio 67v se encuentra la letra *.g.* y el texto: «comme acaesçe...». Hacia el final del folio 68r (línea 18) se ven las dos barras inclinadas que indican el inicio de otro fragmento y el final del que veníamos leyendo. Al margen, la siguiente indicación: «Tengo non los cato .h. bue[l]ve una foja».
- Volvemos, pues, al folio 66v: aquí la marca que indica desde dónde se debe continuar con la lectura y/o copia del texto es una especie de calderón (*Γ*). Debido al mal estado en que se encuentra este folio, presenta grandes dificultades para su lectura, especialmente en lo que respecta a las notas marginales. En la línea 4a del folio 67v acabaría la remisión, señalada por una barra inclinada. En el margen

³ Dado que el texto está escrito a doble columna, indicaré con la letra *a* la primera columna y con la *b* la segunda, respectivamente.

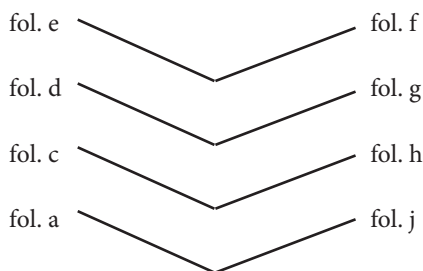
inferior el corrector nos indica: «desvariadas en las vestiduras .J. vuelven dos fojas». El texto continúa en el folio 65v.

- En el margen derecho de la línea 12b vuelve a aparecer la .J. y continúa el texto precedentemente citado hasta el folio 66v. En la zona afectada por una gran mancha se puede percibir una nota marginal de la que solo se lee la palabra *fojas*. Dado el estado de las remisiones anteriores, nos resta volver al folio 69r, pues es el único que queda sin completar. A partir de aquí, la transcripción es completamente regular.

Las indicaciones que nos ha dejado el manuscrito, que dividen el texto en ocho partes (A-C-D-E-F-G-H-J), confirman nuestra hipótesis del trastrocamiento de un cuadernillo compuesto por cuatro bifolios. Vamos, pues, a presentar el modo en que el cuadernillo llegó a manos del copista, según las indicaciones dadas por el corrector:



Y este es el orden que el mismo corrector indica:



Con respecto al contenido, en primer lugar debemos decir que el texto que resulta *traspapelado* se ocupa de los dichos de san Agustín. No se presenta un salto en el contenido de los capítulos anteriores ni de los que suceden. A continuación enumero los capítulos que sufrieron este error de copia:

- Capítulo CII. Del (p)ro[n]per de la costunbre y del ingenio de la verdat y del amor en uno. Sant Agustín en el libro IX.
- Capítulo CIII. De la fabla de sant Agustín con la madre sobre la contenplación de la verdad.
- Capítulo CIV. De la oraçión de sant(e) Agustín y de la doble confesión en el libro dezeno.
- Capítulo CV. Del primer grado de la contenplación por las criaturas baxas.
- Capítulo CVI. De los otros grados por los fructos del alma.
- Capítulo CVII. Cómmo por la memoria es fallada la vida bienaventorada.

- Capítulo çiento y / ocho. Que la vida bienaventorada es gozo de la sola verdad.
- Capítulo çiento y nueve. De las tentaçiones d'esta vida, y primero de la cobdiçia de la carne.
- Capítulo CX. De los deleites de la gula.
- Capítulo CXI. De los deleites del oler y del oír.
- Capítulo çiento XII. Del deleite de los ojos
- Capítulo CXIII. Del cuidado
- Capítulo CXIV. Del vano deseo del otorgamiento y de la alabança.

No se ha producido un salto temático ni una confusión entre dichos y hechos de uno y otro santo de los trabajados en esta obra. Lo que podríamos afirmar es que tal vez nos encontramos frente a un amanuense que copia de forma automática sin atender a un contenido, pues, dada la estructuración por capítulos que presenta la obra y el desorden en el que la hace llegar, no parece lógico creer que quien copiaba estos folios los leyera en tanto escribía. Lo que presenta incoherencias es la ilación entre algunas oraciones, lo cual parece confirmarnos que el copista no leía, sino que reproducía las letras que tenía ante sí sin notar la falta de coherencia entre las oraciones presentes en los folios trastocados, e incluso sin percibir la discontinuidad numérica de los capítulos.

Cuando se trabajaba en los *scriptoria*, los manuscritos que iban a ser copiados se dividían en cuadernillos y, dependiendo de la magnitud de la obra a reproducir, estos cuadernillos podían separarse para que varios amanuenses trabajaran a la vez y de este modo se agilizara la copia. En este proceso de división de los folios pudo haber ocurrido el traspapelamiento y posterior confusión del orden. El arquetipo que sufrió este desorden de folios pudo haber sido transcrito por varios copistas al mismo tiempo para que integrara distintas obras o para realizar varias copias de estas historias. Debido a que no contamos con ninguna otra copia ni mención a la difusión del manuscrito que nos ocupa, creemos que es más probable que se hayan realizado transcripciones de distintos fragmentos de esta obra para integrar otros volúmenes hagiográficos, tan en auge en el período en que el manuscrito parece haber visto la luz. Considerando este aspecto, percibimos cierta supremacía de las palabras agustinas (fragmento que, como hemos expuesto, es el que se encuentra con sus folios trastocados) frente a las de los otros padres de la Iglesia cuya vida y obra se narran.

Con respecto a la descripción del manuscrito podemos agregar:

- Hay como mínimo dos manos claramente diferenciadas en la copia del manuscrito y aparece por lo menos una mano más que lo corrige.
- La intervención del *corrector* se manifiesta tanto en el cuerpo principal del texto (agregando abreviaturas sobre la misma línea de escritura) como entre líneas, con anotaciones marginales e incluso simplemente tachando palabras o letras.
- La puntuación empleada básicamente consiste en dos signos: el punto (que puede aparecer en el centro del renglón o debajo), usado para indicar una pausa menor que equivale a una coma moderna o punto y coma; el calderón, usado en ocasiones en lugares inadecuados (separando incluso oraciones), para indicar una pausa mayor como nuestro actual punto y aparte.
- Otro signo que se repite, fuera de la puntuación básica, es el *tironiano* que tiene la forma de una *t* minúscula cursiva.

- Las abreviaturas más frecuentes son: & (etcétera), la tilde suprrayada (normalmente indicando la abreviatura de nasal) y los signos especiales del estilo *p*, *q*, etcétera.



La obra de Vicente de Beauvais ha tenido gran repercusión desde el momento mismo de su producción. Si nos centramos solamente en el *Opus Maius*, podemos descubrir que en España hay una gran cantidad de reproducciones de parte o todo el *Speculum Naturale*, el *Historiale* y el *Doctrinale* (19 manuscritos y 90 obras impresas, de acuerdo al Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico español).⁴ Todas estas obras están en latín.

El manuscrito que estuvimos analizando es una copia castellana de Vicente de Beauvais que se encuentra fuera del territorio español. Datado en el siglo xv, está conformado por dos obras: *Las istorias de los quatro doctores de la Santa Eglesia*, y «...el segundo libro es del rey Anemur y de su fijo Josaphad y de Barlaam».

Existe una sola edición impresa de este manuscrito, realizada a fines del siglo xix (1897) por Friedrich Lauchert. Este emprendimiento se ha centrado fundamentalmente en transcribir el códice y señalar su relación con el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais. Hace falta una edición crítica que profundice el análisis de todos los aspectos de este texto y, asimismo, una difusión —en todos los niveles posibles— de los datos, análisis, reflexiones y conclusiones resultantes del estudio de esta obra, con el fin de que ellos contribuyan a la comprensión de la literatura hagiográfica castellana medieval, su influencia y desarrollo. A esa edición estamos abocados.

⁴ Para una consulta más detallada acerca de las obras de Vicente de Beauvais que se encuentran en territorio español, consultar el artículo de Francisco Javier Vergara Ciordia y Beatriz Comella Gutiérrez «La recepción de la obra de Vicente de Beauvais en España», en www.cauriensia.es/index.php/cauriensia/article/view/IX-EM8.

«BÚSCATE EN MÍ, BÚSCAME EN TI»

María Luisa VIEJO SÁNCHEZ
Universitat Politècnica de València

I

Recogida en oración, santa Teresa oyó las palabras «búscate en mí», que debieron desconcertarla porque pidió ayuda a su hermano Lorenzo para que desentrañase su significado. Conociendo la profundidad y la finura espiritual de la santa, parece que esta petición debió proceder más de su humildad que del desconocimiento del contenido del mensaje oído. Y puede resultar hasta *divertido* (si se me permite esta palabra) imaginar a Lorenzo, incapaz de penetrar el sentido de lo que se decía en la expresión, pidiendo el consejo de sus amigos. La perplejidad de Lorenzo acabó desembocando en una solemne consulta, que se celebró en el locutorio de «San José» de Ávila, por las Pascuas de Navidad de 1576, en la que tomaron parte Julián de Ávila, Francisco de Salcedo, san Juan de la Cruz (su respuesta se ha perdido) y las monjas del convento, ante el obispo de Ávila, don Álvaro de Mendoza. El resultado de lo que allí se dijo se le remitió por escrito a la santa madre, que se encontraba en Toledo. De todas las respuestas solo se conserva la de su hermano y el juicio que emitió la santa sobre el escrito recibido, juicio que se conoce con el nombre de *Vejamen*,¹ que es, en realidad, una carta-respuesta que santa Teresa escribió en Toledo, a mediados de enero de 1577.²

¹ A este escrito se le ha dado el nombre de *Vejamen*, que es el empleado para el discurso festivo o satírico utilizado en los certámenes y juegos literarios para mostrar a los poetas o concursantes los defectos de sus obras.

² Todas las citas de los textos pertenecientes a las obras de santa Teresa están tomadas de *Obras completas*, edición manual, transcripción, introducción y notas de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid: BAC, 1976.

II

A excepción de la respuesta a Lorenzo, conservamos, fraccionado, el texto autógrafo de santa Teresa en el convento de las Carmelitas Descalzas de Guadalajara. Como tantos escritos de la santa, el *Vejamen* tiene muestras de la gracia irónica que tanto la caracterizó, y está salpicado de un tono festivo que no anula su contenido espiritual. En el *Vejamen* encontramos una breve introducción y sigue el dictado de sentencia contra los cuatro participantes en la respuesta a la cuestión planteada por este orden: Salcedo, Julián de Ávila, san Juan de la Cruz y Lorenzo de Cepeda.

Un breve análisis del *Vejamen* ayuda a entender el modo de pensar de la santa en cuanto a la pregunta que ella misma había planteado, lo que se pone de relieve cuando critica, con su característica mano izquierda, las respuestas que recibe de tan importantes consejeros.

1

Ya en la introducción aparecen dos cuestiones interesantes: el tema de la obediencia, que tan importante fue para que santa Teresa escribiera y se sometiera a las correcciones de quienes eran sus superiores: «Si la obediencia no me forzara, cierto yo no respondiera, ni admitiera la judicatura por algunas razones»; y el temor a la Inquisición, lo que la obligaba a cierta cautela a la hora de escribir, por lo que se encomienda al Señor: «Él me dé gracia para que no diga algo que merezca denuncia en la Inquisición». Convencida de que «la obediencia todo lo puede», la santa se dispone a responder a los ilustres personajes.

A. *Comentario a la respuesta de Francisco de Salcedo*

El que Salcedo responda que la expresión *Búscate en mí* es «del Esposo de nuestras almas», «que está en todas las cosas», a la santa le parece una obviedad de la que no se puede deducir nada concreto.

Salcedo afirma también que la expresión «dice mucho de entendimiento y unión», pero la cuestión para la santa es que, si en la unión no obra el entendimiento, cómo este ha de buscar la unión.

El final de la respuesta a Salcedo es una mezcla de *amenazas* entre burlas y veras, que dejan de manifiesto como a la santa no solo no le han convencido para nada sus explicaciones, sino que hasta le han parecido contradictorias:

Y lo peor de todo es que, si no se desdice, hevré de denunciar de él a la Inquisición, que está cerca. Porque después de venir todo el papel diciendo: esto es dicho de san Pablo y del Espíritu Santo, dice que ha firmado necedades. Venga luego la enmienda; si no, verá lo que pasa.

B. Comentario a la respuesta de Julián de Ávila³

Por lo que se refiere al padre Julián, la santa no parece estar de acuerdo en sus respuestas, porque, con cierta gracia, dice de él que «comenzó bien y acabó mal; y así no se le ha de dar la gloria». Debió de irse el padre Julián por otros derroteros teológicos o místicos: «aquí no le piden que diga de la luz increada ni criada cómo se junta, sino que nos busquemos en Dios».

Precisa Teresa que la pregunta formulada no se refiere a los sentimientos, a lo que se siente, sino a lo que quiere decir la expresión en sí: «Ni le preguntamos lo que siente un alma cuando está tan junta con su Criador; y si está unida con Él». Y se ve en la obligación de aclarar que la cuestión que se dirime «es cosa sobrenatural y dada de Dios a quien quiere; y si algo dispone, es el amor».

Una nota de fina ironía pone punto final a las palabras que dedica al padre Julián: «Mas yo le perdono sus yerros, porque no fue tan largo como mi padre fray Juan de la Cruz».

C. Comentario a la respuesta de san Juan de la Cruz

La respuesta del santo debió ser de *altos vuelos*, porque la recriminación irónica de santa Teresa es evidente: «Harto buena doctrina dice en su respuesta, para quien quisiere hacer los ejercicios que hacen en la Compañía de Jesús, mas no para nuestro propósito». Debió basar su respuesta en la búsqueda de Dios estando apartados del mundo, «muertos al mundo», como indica la santa. Su gracejo propio le lleva a decir: «Con todo, los [*sic*] agradecemos el habernos tan bien dado a entender lo que no preguntamos».

Argumenta Teresa que no se trata de la unión del alma con Dios, característica de la mística. Si se refiriera a la unión, «no dirá que le busquen, pues ya le ha hallado». A santa Teresa, tan acostumbrada a estar en el mundo, sin ser del mundo, no le cuadra una vida tan espiritual que desconozca lo que sucede a su alrededor y se encierre en sí misma: «Dios me libre de gente tan espiritual, que todo lo quiere hacer contemplación perfecta».⁴

Ahora bien, la clave para entender el poema que la santa tituló *Búscate en mí*, como luego comentaré, la dan las palabras que santa Teresa dedica a la respuesta que recibió de san Juan de la Cruz.

D. Comentario a la respuesta de Lorenzo de Cepeda

A Lorenzo le agradece sus coplas y respuesta, pero la confianza que tiene con su hermano, la lleva a decir: «si ha dicho más que entiende, por la recreación que nos ha dado

³ Al padre Julián de Ávila la santa le tuvo una gran consideración, como queda patente en lo que de él le dice a su hermano Lorenzo: «Cualquiera cosa puede hablar con Julián de Ávila, que es muy bueno. [...] Véale vuestra merced algunas veces, y cuando le quisiere hacer alguna gracia, puede por limosna, que es muy pobre y harto desasido de riquezas; a mi parecer, que es de los buenos clérigos que hay ahí, y bien es tener conversaciones semejantes, que no ha de ser todo oración» (Carta 178, 8).

⁴ Téngase en cuenta el problema de los *espirituales* o *iluminados* del tiempo de la santa.

con ellas, le perdonamos la poca humildad en meterse en cosas tan subidas, como dice en su respuesta».

Insiste nuevamente en que no se trata de la unión mística: «Todos son tan divinos estos señores, que han perdido por carta de más». «Quien alcanzare esa merced de tener el alma unida consigo, no le dirá que le busque, pues ya le posee».

Con su hermano Lorenzo, a quien en el *Vejamen* cariñosamente había lanzado la pulla de ser poco humilde («yo me enmendaré en no me parecer a mi hermano en poco humilde»), se disculpa, en cierto modo, en la carta que le dirige en Toledo, el 10 de febrero de 1577:

Sepa que pensé lo que había de ser de la sentencia y que se había de sentir; mas no se sufría responder en seso, y si miró vuestra merced, no dejé de loar algo de lo que dijo. Y a la respuesta de vuestra merced, para no mentir, no pude decir otra cosa. Yo le digo cierto que estava la cabeza tal que aun eso no sé como se dijo, sigún aquel día havían cargado los negocios y cartas —que parece los junta el demonio algunas veces— y así fue la noche, que me hizo mal de la purga, y fue milagro no enviar al obispo de Cartagena una carta que escribía a su madre del padre Gracián (que erré el sobreescrito y estava ya en el pliego) que no me harto de dar gracias a Dios...

III

La locución divina *búscate en mí*, que provocó como resultado final el *Vejamen*, acabó versificada en el siguiente poema:

BÚSCATE EN MÍ

*Alma, buscarte has en Mí,
y a Mí, buscarme has en ti.*

De tal suerte pudo amor,
Alma, en Mí te retratar,
5 que ningún sabio pintor
supiera con tal primor
tal imagen estampar.

Fuiste por amor criada
hermosa, bella y así
10 en mis entrañas pintada,
si te pierdes, mi amada,
alma, buscarte has en Mí.

Que Yo sé que te hallarás
en mi pecho retratada
15 y tan al vivo sacada,
que si te ves te holgarás
viéndote tan bien pintada.

Y si acaso no supieres
dónde me hallarás a Mí,
20 no andes de aquí para allí,

sino, si hallarme quisieres
a *Mí*, *buscarme has en ti*.

25 Porque tú eres mi aposento,
eres mi casa y morada,
y así llamo en cualquier tiempo,
si hallo en tu pensamiento
estar la puerta cerrada.

30 Fuera de ti no hay buscarme,
porque para hallarme a *Mí*,
basta solo llamarme,
que a ti iré sin tardarme
y a *Mí* *buscarme has en ti*.

1

El poema mantiene la estructura métrica tradicional del villancico: el estribillo, que recoge el tema fundamental del poema: *Alma, buscarte has en Mí, / y a Mí, buscarme has en ti*, con rima XX, y seis estrofas de mudanza, con el verso final de vuelta: *Alma, buscarte has en Mí, o a Mí buscarme has en ti*, con rima X, que aparece cada dos estrofas. Los versos son octosílabos, y cada estrofa consta de cinco, con rima *abaab* (1.^a, 2.^a, 5.^a y 6.^a) y *abbab* (3.^a y 4.^a).

El tema que se contiene en el estribillo puede resumirse como: «yo en Cristo, y Cristo en mí», la máxima aspiración de la vida espiritual. De lo que supone la vida en Cristo me ocuparé en el punto 4.

El poema, que está puesto en boca de un emisor que habla en primera persona, comienza con una clara función apelativa. El alma se siente interpelada por medio de un vocativo. La comunicación se establece, por lo tanto, entre un *yo*, que se dirige a un *tú*, el alma. Por referencias extratextuales sabemos que el emisor es Cristo y el receptor santa Teresa, lo que alude directamente a la situación personal que ella vivió cuando oyó la sentencia divina, aunque el término *alma* puede extrapolarse y referirse a toda persona que esté dispuesta a entrar en la dialéctica de la llamada divina-respuesta humana. Y, como este tema constituye el estribillo y el verso de vuelta, esta cuestión está presente a lo largo de todas las estrofas.

La santa recoge en el poema, como es característico en ella, algunos motivos tradicionales. Es el caso del retrato de amor, o, por decirlo de otro modo, la persona amada que está impresa en el alma del amante. Garcilaso de la Vega cantó esta impresión amorosa en uno de sus sonetos en estos términos:

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo
tan solo que aun de vos me guardo en esto.
(«Soneto v»)

San Juan de la Cruz nos ha dejado una magnífica muestra del tema en estos versos del *Cántico Espiritual*, cuando la esposa, que va tras el esposo, exclama:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

Y recordemos que, cuando Celestina adula a Melibea en su primera entrevista con ella, para forzar su relación con Calixto, afirma que sus bellos gestos han sido diseñados por Dios para hacerlos destinatarios del amor (del amor de Calixto, en este caso). No es exactamente el mismo tema, pero lo roza, en cuanto a que la idea de fondo es la consideración de Dios como un artista que ha hecho de Melibea un boceto tan perfecto que no en vano ha cautivado el alma de Calixto:

El temor perdí mirando, señora, tu beldad. Que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes e dádivas, como a ti (IV auto).

También el mundo de la copla popular ha recurrido a reafirmar la fuerza de la presencia amorosa, con esta letra de una conocida canción: «Mira que te llevo dentro de mi corazón, por la saludita [*sic*] de la mare mía, te lo juro yo».

Como es de esperar, en los versos de santa Teresa hay una profundidad espiritual que excede la mera relación de amor profano, al igual que sucede en el poema de san Juan de la Cruz. Puesto que es Cristo el que afirma llevar impresa en él la imagen del alma de la santa (del alma humana), el despliegue de amor no puede ser mayor. Cristo-esposo no deja de amar al alma-esposa porque la lleva impresa en él mismo. El motivo de tal despliegue amoroso se justifica en la estrofa siguiente. Dios ha sido, por amor el hacedor del alma:⁵ *Fuiste por amor criada*. La teología de la creación del ser humano, a imagen y semejanza de Dios, justifica el hecho de que en la persona hay algo de Dios, algo divino, como se pone de relieve en la protología, según la cual el ser humano ha sido creado «en Cristo».⁶ Pero en estos versos, el propio Cristo da un paso más, al insistir no tanto en que Cristo está en la persona, sino en que la persona está en Cristo; es decir, Cristo se presenta como aquel que ha sido cautivado por el alma humana de tal modo que no puede dejar de

⁵ Aunque se hable del alma, entiéndase como una referencia a toda la persona humana. El alma y el cuerpo no son partes, sino dimensiones constitutivas del ser humano.

⁶ *Gaudium et Spes* (n. 22) recoge un texto de Tertuliano («De carnis resurrectione», 6), como apoyo y explicación de la visión protológica: «Y así eso que él ha formado, ha plasmado, lo hacía a imagen de Cristo. La imagen era la encarnación, eso que Dios tenía en la cabeza era la encarnación, y esto se plasmaba ya al formar a Adán (Gn. 2, 7) [...] aquel fango, que ya revestía en aquel momento la imagen del Hijo futuro en la carne, no era solo una obra de Dios, sino que era la garantía, la señal de la encarnación futura. Eso que formaba Dios era algo más que una obra de Dios.

Había, en cambio, uno a cuya imagen Él hacía, quiero decir, a imagen del Hijo, el cual, debiendo ser luego el hombre más perfecto y más verdadero, hizo que su imagen fuese llamada hombre, que en aquel momento se debía formar de la arcilla: imagen y semejanza del verdadero».

amarla. Es una manera de expresar el amor incondicional de Dios, de modo que, aunque la persona rechazara ese amor divino, Cristo siempre sería fiel a su amor: *Fuiste por amor criada / hermosa, bella y ansí / en mis entrañas pintada*.

El tema recurrente del arte pictórico es el ropaje del que se visten los contenidos teológicos, como se puede apreciar en estos términos y expresiones: el *sabio pintor* que ha sabido estampar *tal imagen* (v. 7); el alma *pintada* en las *entrañas* (v. 10), que se goza viéndose *tan bien pintada* (v. 17); el empleo del verbo *retratar* (v. 4) y del predicativo *retratada* (v. 14). Todo ello sirve para poner de relieve que el alma, que ha sido creada por amor, solo encuentra la felicidad cuando reposa en el amor.

A partir del v. 18 se desarrolla el contenido de la afirmación: *a Mí, buscarme has en ti*. Cristo se presenta no como un ideal inalcanzable, ni siquiera como un líder al que seguir, pero externo a la vida del ser humano, sino como aquel que vive dentro de la propia persona cuando esta lo acepta. Esta situación es explicada en el poema por medio de las metáforas *aposesto* (v. 23), *casa y morada* (v. 24). Los tres sustantivos tienen como contenido referencial el de lugar de permanencia donde pasar la vida, y es, precisamente, esta permanencia la que indica la fidelidad de Cristo, que no abandona al alma humana a la que hace cobijo de su persona. Esta situación evita, además, la desorientación del alma que, perdida, puede llegar a no saber dónde encontrar a Dios: «no andes de aquí para allí, / sino, si hallarme quisieres / a Mí, buscarme has en ti». San Juan de la Cruz ha plasmado magistralmente este ir sin rumbo cierto en la búsqueda, cuando la esposa del *Cántico Espiritual* va preguntando a las distintas criaturas de la naturaleza si han visto a su amado al que no encuentra.

Pero no todo es tan sencillo, porque, igual que en la relación amorosa profana la amada puede rechazar al amante, el alma humana puede rechazar la entrada de Cristo en ella. En previsión del posible rechazo, Cristo es un amante tenaz que no se cansa de llamar a la puerta, aun a riesgo de no hallar respuesta: «y ansí llamo en cualquier tiempo, / si hallo en tu pensamiento / estar la puerta cerrada». La antítesis que se establece entre la tozudez del alma de no dejarse penetrar por el amor divino y la insistencia de Cristo que nunca cesa en su intento de hacer del alma humana su morada ha sido también un tema común de otras composiciones literarias; recuérdese el conocido poema de Lope de Vega:

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?
 ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
 que a mi puerta cubierto de rocío
 pasas las noches del invierno oscuras?
 ¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,
 pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
 si de mi ingratitud el hielo frío
 secó las llagas de tus plantas puras!

La última estrofa, que sirve de conclusión al poema, comienza con un verso que resume perfectamente la relación espiritual que se establece entre Cristo-amado y alma-amada: «Fuera de ti no hay buscarme» (v. 28). La búsqueda de Cristo desde el interior de la persona requiere un análisis más profundo.

IV

No sin el riesgo que entraña penetrar en las profundidades espirituales de la santa de Ávila, me arriesgo a interpretar estas expresiones: «*Alma, buscarte has en Mí / A Mí, buscarme has en ti*» desde el punto de vista teológico.

Tomo como punto de partida mis dudas, expuestas al principio, sobre que la santa necesitara una explicación de lo que las palabras oídas en oración pudieran significar, entre otras cosas, porque va debatiendo las respuestas que le dan e indicando, a su modo (con cautela, de manera irónica y con gracia), aquello en lo que no aciertan. ¿Por qué pregunta, entonces? Por una humilde inseguridad, por compartir con su hermano una inquietud o por miedo a estar viviendo una experiencia espiritual que levantara sospechas en la Inquisición. Puede ser, pero todo esto parece poco. Hay que arriesgarse más.

Si no se trata de una experiencia de unión mística, reservada por una gracia especial a unos pocos, ¿se nos está describiendo aquí el proceso que todo creyente debe seguir en su llamada a vivir la vida en Cristo? ¿Podría ser que lo que la santa oye en oración y luego amplía en las coplas que escribe fuera algo propio de todo cristiano y no solo de los místicos?

1

Analizando las palabras concretas de lo que santa Teresa escucha, destaca el empleo del verbo *buscar* construido en futuro, con valor imperativo. Este verbo indica el comienzo de un proceso durativo que no termina hasta que se produce el hallazgo. Es un verbo de acción que implica al sujeto que actúa, aun cuando no sepa a dónde va a conducirlo el proceso. Santa Teresa pasó intensos momentos de búsqueda, ahondando en su interior, cerrándose en la intimidad de sí misma para oír el mensaje de Dios, momentos de sequedad de alma, de confortación espiritual, hasta descubrir qué es lo que buscaba y a qué iba a conducirla esa búsqueda. De esta sequedad espiritual nos ha dejado la santa abundantes testimonios en sus escritos:

Acaéceme muchas veces (sin querer pensar en cosas de Dios, sino tratando de otras cosas, y pareciéndome que, aunque mucho procurase tener oración, no lo podría hacer por estar con gran sequedad, ayudando a esto los dolores corporales) darme tan de presto este recogimiento y levantamiento de espíritu... (*Cuentas de conciencia*, 1.^a, 2).

En la búsqueda hay dos momentos: uno en el que el ser humano debe encontrar en Dios la respuesta a su propia humanidad, a quién es en esencia; esto es, «Búscate en mí»; y un segundo en el que encuentra a Dios dentro de sí mismo, porque Dios, cuando creó al ser humano, puso en él, según la antropología teológica bíblica, el germen de su divinidad, esto es, «Búscame en ti». La búsqueda de santa Teresa va en las dos direcciones.

Otro gran santo, san Agustín, descubrió la verdad que buscaba no en el exterior, sino dentro de sí mismo:

¡Tarde te amé, Hermosura tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Y tú estabas dentro de mí y yo afuera, y así por fuera te buscaba; y, deforme como era, me lanzaba sobre estas cosas hermosas que tú creaste. Tú estabas conmigo, mas yo no estaba contigo. Me retenían lejos de ti aquellas cosas que, si no estuviesen en ti, no existirían. Me llamaste y clamaste, y quebrantaste mi sordera; brillaste y resplandeciste, y curaste mi ceguera; exhalaste tu perfume, y lo aspiré, y ahora te anhelo; gusté de ti, y ahora siento hambre y sed de ti; me tocaste, y deseé con ansia la paz que procede de ti (*Confesiones*).

La búsqueda es propia del hombre, el hallazgo de la búsqueda es gracia de Dios. Ahora bien, Dios nos mueve a buscarlo.

En el Antiguo Testamento, el encuentro con Dios se producía en un lugar sagrado (la montaña del Sinaí, el monte Horeb, el templo, etc.). En el Nuevo Testamento, el encuentro con Dios tiene lugar en la persona de Jesús. El lugar sagrado donde santa Teresa se encuentra con el Señor es en su propio interior, porque Dios se encuentra en el corazón del hombre que libremente ha decidido seguirlo y dejar que el Espíritu de Jesús obre en él para poder exclamar como san Pablo: *vivo, pero no soy yo el que vive, es Cristo quien vive en mí* (*Gal. 2, 20*). Pero hay más: Jesús está en cada hombre porque en todos los que compartimos la naturaleza humana está la huella divina, a través de la creación «a imagen y semejanza» de Dios.

2

Si el proceso de búsqueda y encuentro que describe la santa no es algo reservado a los místicos, sino dirigido a todos los cristianos,⁷ ¿qué tiene de especial este proceso en la santa? La insistencia en la oración, el constante recogimiento en la intimidad de la escucha de la voluntad de Dios, la llevó a asomarse al fondo de su corazón y quedar asombrada de lo que allí descubrió: a Dios mismo. Y, una vez descubierto, ya no había mayor felicidad que buscarse en Dios, estar en Dios.

El esquema «Jesús en mí y yo en Jesús» (Dios en mí y yo en Dios) es el resumen de un doble movimiento: cuando el hombre abandona la indiferencia espiritual y busca, encuentra a Dios en su propia naturaleza, y el fruto de ese encuentro es, por parte de Dios, el inicio de otro dinamismo; el hombre es movido al encuentro con Jesús, a buscarse en el Señor, a entenderse como persona, a encontrar respuesta a quién es. Cuanto más se aproxima el hombre a Dios, tanto más hombre es.

Búscate en mí es el resultado de un proceso de interiorización en el que la santa da muestras de una auténtica autoconciencia podríamos decir *moderna*,⁸ cuida el análisis de sus vivencias más íntimas, está a la escucha de la palabra de Dios, de la llamada a hacer su voluntad. Es en esta interioridad donde santa Teresa descubrió que la *verdad* (la verdad teológica) no está fuera, sino en uno mismo: «Fuera de ti no hay buscarme». Es esta la subjetividad propia del humanismo cristiano.⁹ Lo que la santa comprendió es que el conocimiento de uno mismo, desde una postura de humildad y buscando la verdad, no se

⁷ Ténganse en cuenta también esos *cristianos anónimos* de los que habló Rahner.

⁸ Hoy que tanto se habla de la introspección en los análisis psicológicos.

⁹ Por el contrario, el humanismo ateo se repliega sobre sí y es una subjetividad sola, sin ayuda de Dios.

puede separar del conocimiento de Dios, porque quien busca la verdad sobre quién es el hombre, tarde o temprano, acaba encontrándose con Dios. Dios se deja encontrar por quien lo busca. Una vez adquirida esta experiencia, ya todo fluye a encontrarse en Dios, a no separarse de la fuente que alimenta la vida humana. Uno y otro proceso son gracia divina, tanto el inicio de la búsqueda como la búsqueda misma; ahora bien, una vez hallada la *verdad*, la respuesta humana solo puede ser excluyente: o la indiferencia o la permanencia en el proceso que lleva a vivir en la *verdad*.

V

Es muy difícil resumir en un solo aspecto la espiritualidad de santa Teresa y cada uno de los que nos acercamos a ella posiblemente nos fijemos en lo que más nos llama la atención. Personalmente, creo que la clave de su actuación está en encontrar a Dios en lo humano y en encontrar lo humano en lo divino. En haber acertado en lo que buscaba. Evidentemente recibió la gracia de encontrar a Dios y de encontrarse en él, y aceptó el reto del que nos habla en las *Cuentas de Conciencia* (n.º 15, 3): Ávila, 30 de junio de 1571, «Visión imaginaria de Cristo e intelectual de la Santísima Trinidad». En el día de la conmemoración de san Pablo, entiende estas palabras de Jesús: «No trabajes tú de tenerme a Mí encerrado en ti, sino de encerrarte tú en Mí».

Buscar este *encerramiento* en el Señor es lo que entiendo que provoca que la santa afirme su total disponibilidad a la voluntad de Dios en los conocidos versos: «Vuestra soy, para Vos nací, / ¿qué mandáis hacer de mí?». Este poema concluye con el tema en ella recurrente: «Solo Vos en mí vivid», sabedora de que, si Dios vive en el alma, el alma está impelida a vivir en Dios.

Hay que aclarar que este *encerrarse* en Dios no significa la despreocupación de las personas. De hecho, en las *Cuentas de Conciencia*, la número 16, Ávila, julio de 1571,¹⁰ dándole vueltas a su tarea fundacional, y frenada en ella por aquellos que le recuerdan los textos de la Escritura donde «san Pablo dice del encerramiento de las mujeres», oye la voluntad de Dios: «Diles que no se sigan por sola una parte de la Escritura, que miren otras, y que si podrán por ventura atarme las manos»; y las manos del Señor eran las manos y los pies de santa Teresa. O, mejor dicho, el Señor necesitaba en este mundo de la actividad de ella.

1

Hay otros poemas en los que la santa, a mi modo de ver, reproduce esta situación:

Mi amado para mí
Ya toda me entregué y di
y de tal suerte he trocado
que mi Amado es para mí
y yo soy para mi Amado.

¹⁰ Recuérdese que empieza a fundar en 1562.

En el poema *Que muero porque no muero*, con un evidente lenguaje poético, hace afirmaciones como estas:

Vivo ya fuera de mí
después que muero de amor,
porque vivo en el Señor
que me quiso para sí.
[...]
Vida, ¿qué puedo yo darle
a mi Dios que vive en mí...

Evidentemente, la petición de querer morir, se entiende porque, fuera ya de cualquier preocupación humana, terrena, la identificación con el Señor, la vida en el Señor, será plena en la vida eterna. Como dice en su poema *Ayes del destierro*: «Vida verdadera / la hay solo en el cielo». Y, una vez que se ha llegado a vivir con Cristo y en Cristo, el peor de los males es el riesgo de perderlo:

Ay, cuando te dignas
entrar en mi pecho,
Dios mío, al instante
el perderte temo.

Igualmente, en el *Coloquio de amor*:

—Alma, ¿qué quieres de mí?
—Dios mío, no más que verte.
—¿Y qué temes más de ti?
—Lo que más temo es perderte.

Y, en uno de sus poemas más conocidos, *Nada te turbe*, exclama rotundamente: «Quien a Dios tiene / nada le falta: / solo Dios basta».

VI

«Búscate en mí, búscame en ti» no es algo a lo que llegó Teresa por ser santa, sino que llegó a ser santa porque siguió este proceso; de modo que la situación aquí descrita es un camino que, con la gracia de Dios, es posible para todas las personas. Hay una llamada universal a la santidad, que pasa por la aceptación de Cristo. San Juan Pablo II no se cansó de repetirlo desde los comienzos de su pontificado: «Abrid las puertas a Cristo». «No tengáis miedo».

En los numerosos actos que se celebraron con motivo del V Centenario del nacimiento de la santa, quedó constancia de lo que supuso esta hábil mujer para saber moverse

entre hombres (letrados, teólogos...), tan atrevida en muchas de sus decisiones, fuerte en su debilidad, y con una tenacidad admirable para llevar adelante su misión. A sus monjas les dijo: «Caminemos para el cielo, / monjas del Carmelo». El poema termina: «Y a la fin descansaremos / con el que hizo tierra y cielo».

Sé, por el trato directo con la comunidad de Madres Carmelitas Descalzas de Valladolid, que sus monjas no tienen inconveniente en que esto, que a ellas les dijo, sirva también para todo el que quiera emprender el camino de búsqueda.

LA AVENTURA CRISTIANA MEDIEVAL COMO MUNDO POSIBLE EN *CARLOS MAYNES* (MS. ESC. H-I-13)

Carina ZUBILLAGA
SECRET (IIBICRIT – CONICET) – Universidad de Buenos Aires

En el imaginario medieval, plagado de seres extraños a la mirada realista, las historias de aventuras se distinguen básicamente por dos protagonistas no humanos típicos: los animales y los monstruos. La combinación de ambos protagonismos puede apreciarse incluso en algunos relatos, como sucede, por ejemplo, en *Carlos Maynes* (o *el Noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatrís Sevilla su mugier*, en su rúbrica completa), la última de las historias que integran un particular códice castellano datado a mediados del siglo XIV: el ms. h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. La particularidad del códice radica en su carácter antológico indudable, que permite registrar allí nueve historias, todas procedentes de fuentes francesas, reunidas a partir de criterios y orientaciones específicos en los que la crítica ha profundizado recientemente.¹ En la apreciación conjunta de los nueve relatos, se confirma una progresión de las vidas de santos y *passiones* iniciales (santa Magdalena, santa Marta, santa María Egipciaca, santa Catalina de Alejandría y Plácidas/Eustaquio) a los relatos finales más secularizados (rey Guillermo de Inglaterra, Otas de Roma, una santa emperatriz de Roma y la historia final de Carlomagno, en la cual la verdadera protagonista es su mujer, la reina Sevilla), que

¹ A partir del breve trabajo pionero de John R. Maier y Thomas D. Spaccarelli (1982), y más allá de algunos análisis de relatos individuales, se destacan las dos ediciones del códice en su conjunto llevadas a cabo por John K. Moore (2008) y Carina Zubillaga (2008), totalmente diferentes tanto en sus criterios editoriales como en las consideraciones de conjunto. Todas las citas textuales corresponden a mi propia edición, consignándose luego de cada cita el número de página y/o páginas correspondientes.

pueden identificarse, sin embargo, como historias de aventuras de carácter marcadamente hagiográfico.

Carlos Maynes, el último relato que compone el ms. h-I-13 y que procede de la francesa *Chanson de Sebile* del siglo XIII, solo conservada de manera fragmentaria, presenta en este sentido, como ningún otro de los textos del códice, confluencias entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo profano y lo sagrado, entre lo popular y lo elevado, entre lo ancestral y lo cultural, que lo hacen un objeto de análisis privilegiado de un universo textual donde lo meramente religioso va cediendo paso a lo secular en la explicación de las experiencias y sucesos de la vida humana, continuando sin embargo presente como aval cultural, por un lado, y como sustrato simbólico para dar cuenta de lo sobrenatural y sus manifestaciones en lo terreno, por otro; esas manifestaciones se perciben, así, como cada vez más complejas, como complejos son los mundos ficcionales que intentan referirlas.

Al definir a la ficción en términos históricos, como resultado de la decadencia del mito y de las creencias, Thomas Pavel plantea que cuando la adhesión a las construcciones religiosas comienza a debilitarse, en un período de crisis de estos paradigmas, lo que era principio de verdad absoluta se convierte en ficción. Como el universo sagrado, el mundo de la ficción está separado del mundo real; sin embargo, la naturaleza de la distancia ha cambiado; mientras los mundos sagrados no admiten el cuestionamiento ni necesitan explicación, las ficciones deben proporcionar causas y motivos para cadenas de acontecimientos, y los receptores pueden evaluar su pertinencia y propiedad. Uno no mide la verdad de una creencia religiosa; más bien la creencia es la vara con que se mide la verdad del mundo; en cambio, uno puede evaluar una ficción, de ahí su flexibilidad. Los modelos de ficción reemplazan a las explicaciones religiosas, pero para que su verdad sea reconocida y aceptada este reemplazo es gradual e incorpora modelos presentes en los mundos sagrados. El destino humano, antes relacionado con los acontecimientos sagrados, tiende a perder sus principios explicativos hasta adquirir una lógica interna a partir de cadenas autónomas de motivaciones.²

Los mundos ficcionales han sido analizados especialmente, en sus posibilidades semánticas, a partir de la teoría de los mundos posibles concebida como opción teórica de una doctrina de la mimesis que deriva los entes ficcionales de los reales.³ La mimesis es la semántica adecuada de la ficcionalidad cuando se puede asignar un objeto particular real a la representación ficcional. Pero no siempre es posible, e incluso el criterio de realidad ha variado de manera histórica y, obviamente en sociedades como la medieval, la posibilidad de injerencia de Cristo o de la Virgen María en los asuntos humanos posee un nivel de realidad para los oyentes o lectores de las historias muy diferente al que podría considerarse en la actualidad. Como plantea acertadamente Miguel Ángel Garrido Gallardo, la *Poética* de Aristóteles es referencia constante en nuestra tradición (2009: 213); él se refiere específicamente al establecimiento básico de los géneros, pero lo mismo podría aplicarse a cualquier aspecto de los estudios literarios de dominio cultural occidental. En el Libro II, acerca de la historia de la poética del magno emprendimiento llevado a cabo por Garrido Gallardo, el propio Doležel señala al respecto que la doctrina de la mimesis, a

² Véase Thomas Pavel, quien inicialmente desarrolla estas ideas en *Mundos de ficción* (1986), ampliando luego su visión acerca de la historicidad de lo ficcional en *Representar la existencia. El pensamiento de la novela* (2005).

³ Lubomír Doležel define a los mundos ficcionales como artefactos estéticos construidos, preservados y circulando en medio de textos ficcionales (1998: 16).

pesar de su longevidad y consolidada autoridad en la tradición occidental, no tiene el monopolio sobre el tema de la relación entre la literatura y el mundo (2009: 272).

Tres son las principales características distintivas que Doležel asigna a los mundos ficcionales, en relación con otras más generales propias de todos los mundos posibles: su carácter incompleto, su adhesión a leyes propias y su existencia derivada únicamente de los textos (1998: 22-24). La consideración de estos tres rasgos específicos de los mundos de ficción guiará, pues, nuestro presente análisis de los seres animalizados y monstruosos que son singulares protagonistas de *Carlos Maynes*, planteando su configuración como personajes ficcionales posibles de historias, como esta última del ms. h-I-13, que manifiestan las confluencias, cruces y tensiones de un mundo cambiante textualizado a través de elementos profanos y sagrados como componentes y fuerzas en profundo proceso de reformulación sociocultural.

El último relato escurialense, que recupera la materia carolingia a partir del motivo concreto de las reinas falsamente acusadas de adulterio,⁴ comparte la misma temática con los dos textos previos del ms. h-I-13 (acerca de Otas de Roma y de una innominada emperatriz de Roma), distanciándose, sin embargo, de ellos tanto en las variantes de la difamación como en las características de la protagonista a la vez del motivo y de la historia toda.⁵ En las dos historias anteriores de reinas falsamente acusadas de adulterio, la difamación se reitera en varias ocasiones, lo que hace que las pruebas de estas mujeres —centradas en la defensa de su castidad— adquieran sentido en la reiteración de los ataques y su conducta inquebrantable frente a ellos, volviéndolas protagonistas sumamente activas de sus propias historias de aventuras. En el caso de la reina Sevilla, por el contrario, hay una única difamación al principio del relato, que determina el exilio de su tierra y de su matrimonio con el emperador Carlomagno, lo que inicialmente también destaca el protagonismo de la reina de modo similar a las figuras femeninas previas, pero luego la historia se concentra en los particulares ayudantes heroicos de Sevilla y su hijo Luis en la travesía, sumiendo a la figura femenina en un vacío que determinará el planteo textual de otros mundos posibles para la aventura.

En tiempos en los cuales la medida de la aventura literaria está concentrada casi exclusivamente en la aventura caballeresca, la aventura femenina ligada a lo hagiográfico resulta ya singular; todavía más si, como en *Carlos Maynes*, se complementa con ayudantes heroicos villanos por naturaleza, como Barroquer, e incluso ladrones arrepentidos, como el mago Griomoart, quienes con su comportamiento demuestran cualidades como la lealtad o la generosidad, más prominentes que en los ambientes caballerescos en donde deberían prevalecer. La exaltación de tales valores caballerescos, en sitios y personajes donde no serían esperables, obviamente subraya la crisis de esos mismos valores en una nobleza que, a partir de su traición, pone en riesgo no solo su relación con el emperador sino la estabilidad del reino en su conjunto.

⁴ Margaret Schlauch ha trabajado inicialmente acerca de los orígenes y el desarrollo del tema en la literatura medieval (1927); asimismo, véanse los aportes más recientes de Nancy B. Black (2003).

⁵ La similitud temática de las tres historias está, sin embargo, destacada en la continuidad del códice en la rúbrica de *Carlos Maynes: Noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatris Sevilla su mugier*, que obviamente arrastra la mención a Roma de los dos relatos previos, ya que ningún significado concreto tiene en la historia de Carlomagno, que apenas comienza el texto está ubicado de forma correcta espacialmente en su corte: «Un día aveno qu'el grant enperador Carlos Maynes fazía su grant fiesta en el monesterio real de sant Donís de França. E do seía en su palacio e muchos altos omes con él, e la enperatris Sevilla su mugier seía cabo él, que mucho era buena dueña, cortés e enseñada e de maravillosa beldat» (333).

Frente al modelo de una corte en crisis, la sucesión dinástica —centrada, en *Carlos Maynes*, en la figura de Luis como heredero y en los ayudantes heroicos que lo acompañan a él y a su madre en su travesía— concentra las cualidades deseables para la renovación regia. Pero para que esos valores puedan desarrollarse, el protagonismo femenino debe de algún modo silenciarse, por lo que Sevilla pierde su relevancia apenas nace su hijo:

E de aquel parto que allý ovo priso una tal enfermedat que le duró diez años, que se nunca levantó del lecho; mucha sofría de coita e de trabajo. E el huésped e su mugier se entremetían de le fazer quanto podían fazer, e Barroquer puñava en servir al burgés a su voluntad en sus cavallos e en las cosas de su casa. En grant dolor e en grant coita yogo la reina Sevilla todo aquel pleito (382).

El mundo posible de la reina de Sevilla no es otro que el de sus deseos cifrados en la recuperación de su vida pasada, lo que queda claro en la consistencia de su recuerdo confrontado con su doloroso presente: «Sy yo de buena ventura fuese, en París devía yo agora yazer en la mía muy rica cámara bien encortinada e en el mío muy rico lecho, e ser aguardada e acompañada de dueñas e de doncellas, e aver cavalleros e servientes que me serviesen» (381). La nostalgia del mundo cortesano, del que ha sido expulsada por la misma corrupción interna de ese universo de traición y recelo, genera otro mundo posible textual a partir del deseo imposible de la reina Sevilla; nuevo mundo que es el de renovados valores cortesanos representados por personajes que concretamente no lo son.

El carácter incompleto de todo mundo ficcional, como primer rasgo específico que es identificable en *Carlos Maynes* en el vacío provocado por la enfermedad de Sevilla, que la deja sin voz y sin protagonismo en su propia historia, permite el surgimiento de otro mundo posible configurado a partir de sus peculiares ayudantes heroicos. Ese vacío, por lo tanto, es un vacío totalmente productivo literariamente, pues da lugar a tipos de personajes novedosos y mecanismos y procedimientos textuales singulares para el desarrollo de la aventura.

El primer ayudante heroico de la reina Sevilla y de su hijo será Barroquer, un villano que combina en la animalidad y monstruosidad de su figura lo extraño como medida de lo posible, aunque avalado por principios e ideales cristianos:

En esto que se ella estava así coitando, cató e vio venir un grant villano fiero contra sí por un camino, que iva por ý en su saya corta e mal fecha de un burel; e la cabeça por lavar, e los cabellos enriçados. E el un ojo avía más verde que un aztor pollo e el otro más negro que la pez, las sobreçejas avía muy luengas; de los dientes non es de fablar, ca non eran sinón como de puerco montés. Los braços e las piernas avía muy luengas, e un pie llevaba calçado e otro descalço por ir más ligero. E sy le diesen a comer quanto él quesiese non avería más fuerte omne en toda la tierra nin más arzeziado. E ante sí traía un asno cargado de leña, e él llevaba su aguijón en la mano con que lo tañía (349).

Las condiciones de Barroquer, como ayudante heroico posible, están sustentadas en las fronteras religiosas de su encuentro con la reina, donde las referencias temporo-espaciales cristianas son muy claras: «Aquesto era en el tienpo de Pascua de Resurrección» (349); y su presencia se da en el lugar y tiempo oportunos para que la reina logre escapar de su perseguidor Macaire, después de un pedido suplicante de Sevilla de orientación y consuelo: «¡Ay, Dios, Señor! ¿E para dó iré?» (349). Más tarde en la historia, la propia conducta heroica del villano, centrada en su generosidad y lealtad a la reina, más allá de cualquier interés perso-

nal, terminará de definir sus motivaciones interiores como referentes de una nobleza cristiana recubierta, sin embargo, de un carácter entre salvaje y monstruoso.

Semejante salvajismo y monstruosidad tendrá asimismo Griomoart, el segundo ayudante heroico de la reina y de su hijo Luis, heredero del trono francés. Si bien no física, como en el caso de Barroquer, el encuentro del ladrón con la familia en su exilio presenta rasgos similares de marginalidad, ya que el personaje forma parte de un grupo de doce feroces ladrones que solo la valentía de Luis es capaz de enfrentar y superar:

Quando los ladrones otros vieron su señor muerto, començaron de fuir; mas don Barroquer con su bordón non les dio vagar e mató ende los seis, e Loys los çinco con su espada. E el dozeno fincó bivo, que pidió merçet a Loys a manos juntas, en inojos, que lo non matase, e díxole: «¡Ay, buen donzel, por Dios vos pido merçet, que ayades de mí piadat e que me non matedes! E sy me dexardes bevir, grant pro vos ende verná, e dezirvos he cómo; non ha en el mundo tesoro tan ascondido nin tan guardado en torre nin en çillero que vos lo yo non dé todo, nin cavallo nin palafren, nin mula non será tan ençerrada que vos la yo dende non saque e vos la non dé, sy me convusco llevardes» (387-388).

Además de valiente, Luis se revela en la escena también como misericordioso, pues perdona a Griomoart y le permite acompañar a la singular familia que conforma con su madre y el villano Barroquer en su periplo. A partir de allí, el ladrón arrepentido introducirá en la travesía a la magia, como procedimiento fundamental para la resolución de los problemas que irán surgiendo en cuanto a las necesidades de sustento diario, el enfrentamiento con Carlomagno y sus tropas y el éxito final centrado en la restitución de la estabilidad familiar y el orden sociopolítico resultante. Personajes inusuales, entonces, y procedimientos del mismo modo inusuales, pues en relación con los dos relatos previos de reinas injustamente acusadas del ms. h-I-13 lo mágico en *Carlos Maynes* no está subsumido en lo milagroso, como sucede con las piedras preciosas que evitan que Florencia de Roma sea violada o las hierbas con poderes curativos que la Virgen le entrega a la santa emperatriz de Roma, sino que está personalizado, y además en la figura del todo cuestionable de un exladrón. A pesar, sin embargo, de su evidente carácter individual y secularizado, la magia como procedimiento no deja de tener un aval religioso en el texto, que permite incorporarla como mundo posible de la historia, reconociendo toda su extrañeza pero asegurándole una justificación última cristiana.

La tensión discursiva de ligar el proceder mágico, como ayuda heroica a una figura tan cuestionable como la de un ladrón, queda de manifiesto la primera vez que el personaje pone en práctica sus conjuros para conseguir alimentos para toda la comitiva. A pesar de que el episodio se encuentra en unos folios perdidos del ms. h-I-13, conocemos, por las versiones impresas posteriores de la historia, que Griomoart duerme a un hombre rico con sus encantamientos, de quien toma entonces lo necesario para comprar el sustento familiar, en una actitud que —de no ser por sus fines loables— no distaría mucho de lo que podríamos considerar simplemente un robo, a pesar de que a su regreso el ladrón arrepentido lo califica, sin apenas dudar, como un auténtico regalo de Dios.⁶

⁶ La laguna de cuatro folios del Ms. Esc. h-I-13 ha sido editada por Spaccarelli en base a los impresos de los siglos XVI y XVII de la historia, que usualmente llevan el título de *Hystoria de la Reyna Sebilla* (1996). Para el estudio detallado de los impresos, véase José Ignacio Chicoy-Dabán (1978-79) y Nieves Baranda (1999).

La presencia de la magia en el texto, en su singularidad, pero explicada mediante valores religiosos que la avalan como proceder posible, surge en *Carlos Maynes* incluso antes de que aparezca el personaje de Griomoart para poner en práctica sus artes mágicas concebidas como ayuda heroica, a partir de la figura emblemática del mago Merlín. El referente del mundo artúrico aparece como protagonista de una anécdota bien documentada en el folclore y la tradición escrita, según reseña con todo detalle Juan Manuel Cacho Bleuca (2003: 122), según la cual el mago —siendo prisionero del emperador de Roma— es puesto a prueba acerca de a quién considera su juglar, su siervo, su amigo y su enemigo:

Señor, vedes aquí lo que me demandastes. Catad, esta es mi mugier, que tanto es fermosa e de que me viene mi alegría e mi solaz e a que digo todas mis poridades; mas pero si me viene alguna enfermedat ya por ella non será confortado. E si acaesçiese que yo oviese muertos dos omes, por que deviese ser enforcado, e ninguno non lo sopiese fuera ella solamente, si con ella oviese alguna saña e la feriese mal, luego me descubriría. E por esto digo que este es mi enemigo, ca tal manera ha la mugier; así diz la otoridat. Señor, vedes aquí mi fijo; este es toda mi vida e mi alegría e mi salut. Quando el niño es pequeño, tanto lo ama el padre e tanto se paga de lo que diz que non ha cosa de que se tanto pague nin de que tal alegría aya, e porende le faz quanto él quier. Mas después que es ya grande non da por el padre nada; e ante querría que fuese muerto que bivo, en tal que le fíncase todo su aver. Tal costunbre ha el niño. Señor, vedes aquí mi asno, que es todo dessojado. Çertas, aqueste es mi siervo, ca tomo el palo e la vara e dole grandes feridas, e quanto le más dó tanto es más obediente; desí, echo la carga ençima d'él e liévala porende mejor. Tal costunbre ha el asno, esta es la verdat. Señor, vedes aquí mi can, este es mi amigo, que non he otro que me tanto ame. Ca si lo fiero mucho, aunque lo dexe por muerto, tanto que lo llamo luego se viene para mí muy ledo e afalágame e esle ende bien. Tal manera es la del can (366-367).

La anécdota, que destaca la fidelidad del perro sobre cualquier otro ser, incluso humano, ubica a Merlín no concretamente como mago sino como figura de autoridad, capaz de transmitir una enseñanza ejemplar que subraya en *Carlos Maynes* la fidelidad del perro del noble Auberi de Mondisder, quien al defender a su amo de la traición de otros nobles de la corte de Carlomagno demuestra con sus acciones cualidades más altas y nobles que las de la misma nobleza. En este relato ejemplar, que se trae a colación para dirimir acerca de la lealtad y la traición en la corte regia, figuran ya las líneas básicas que el texto desarrollará una y otra vez: la preponderancia de lo natural o salvaje, representado básicamente por los animales pero también por los personajes de Barroquer y Griomoart como singulares ayudantes heroicos,⁷ así como la relevancia de la magia como argumento efectivo de ejemplaridad y práctica avalada por el sustrato moral textual identificable en la historia con los valores de la Cristiandad.

La magia, como procedimiento heroico, alcanza su desarrollo completo en las instancias conclusivas de *Carlos Maynes*, cuando —en medio del enfrentamiento de Luis con su padre— el villano Barroquer es tomado prisionero por Carlomagno en el castillo de Altafoja. Será Griomoart quien finalmente lo libere, narrándose esa liberación mágica con todo detalle, lo que efectivamente resalta su dimensión argumental.

⁷ Al dar cuenta de los elementos folclóricos en el texto, Maier postula al respecto: «The folk-motifs found in *CM* and the way they are blended together seem to insinuate that the author was pitting the natural world, that of Barroquer and the animals (and also Sevilla and Loys), against the codified existence at court represented by Carlos' rigidity in his dealings with his wife» (1983: 30).

No quedan dudas de la aceptación textual de la magia como procedimiento heroico posible y elegible para liberar a Barroquer, ya que los preparativos son seguidos por todos los presentes con la extrañeza esperable, pero también con la expectativa de su pronta concreción: «E Griomoart se aparejó e començó a dezir sus conjuraciones e a fazer sus caráutulas, que sabía muy bien fazer. Entonçe se començó a cambiar en colores de muchas guisas, indio e jalne e varnizado, e los omes buenos que lo catavan se maravillavan ende mucho» (418). La aceptación, sin embargo, adquiere la forma de verdadero aval religioso cuando el mismo papa autoriza la liberación mágica, perdonando incluso en nombre de Dios las posibles consecuencias indeseables de semejante práctica: «E si fezies alguna cosa de que ayas pecado, perdonado te sea de Dios e de mí» (419).

La liberación efectiva de Barroquer por parte de Griomoart termina de configurar a la magia como otro mundo posible, avalado, sin embargo, por las autoridades cristianas de la historia y por los valores ético-religiosos que sustentan la configuración heroica de los personajes ayudantes del relato, lo que puede apreciarse a partir del segundo rasgo distintivo de los mundos ficcionales: estos se circunscriben a sus propias leyes u órdenes, que no son necesariamente los de la naturaleza. La práctica mágica de la liberación del prisionero consiste básicamente en quebrantar las leyes naturales de tiempo y espacio propias de la realidad. Con sus encantamientos, Griomoart adormece a los vigilantes del castillo («adormeçieron todos, cavalleros e unos e otros, que les tajarian las cabeças e non acordarian», 419) y oscurece su luminosidad («E el portal, que era alto e lumbroso, fue luego escuro», 419), hasta dar finalmente con Barroquer («E Griomoart lo despertó, e soltole los fierros e las liaduras por su encantamento», 420).

En tanto parte del mundo ficcional, las leyes contrarias al desempeño natural se asumen como nueva posibilidad, con órdenes y características propios pero que se configuran a partir de los rasgos singulares y la naturaleza de los personajes que habitan ese nuevo mundo, lo que queda claro en la pícara actitud de Griomoart de robar la espada de Carlomagno, aprovechando el sueño imperturbable del emperador inducido por sus conjuros: «Después d'esto, Griomoart començó de catar de una parte e de otra e vio estar a la cabeçera del enperador la su buena espada, que llamavan *Joliosa*, a que non sabían par sy non era *Duradans*; e tomola luego, e dixo que la llevaría al infante Loys» (421). Barroquer, asimismo, nunca deja de ser él mismo a pesar de las novedosas leyes que se le imponen, expresando ante el ladrón el temor frente a lo desconocido que es parte de su propia y recelosa naturaleza: «Amigo, vayámonos taste, ca el coraçón me trieme, de guisa que a pocas non muero de miedo» (420).⁸

Aunque ese nuevo mundo ficcional de tan singulares ayudantes heroicos, que emplean sus cualidades cristianas y los procedimientos mágicos para obtener el bien de la reina Sevilla y de su hijo Luis, posee sus leyes propias, de carácter sobrenatural, esa sobrenaturalidad está avalada por autoridades cristianas, como el papa, y no surge de la nada, sino que, por el contrario, se toma de la tradición cristiana disponible, que en numerosas vidas de santos presenta el milagro de la liberación de los prisioneros según el modelo básico presente en la liberación de san Pedro por el ángel en *Hechos de los Apóstoles* (12: 1-11 y 16: 25-27). Estas referencias milagrosas, que validan a la magia como mundo posi-

⁸ Spaccarelli ha llevado a cabo un análisis psicoanalítico de los personajes de Barroquer y de Griomoart, planteando que simbólicamente sus personalidades, singularidades y diferencias remiten a la idea de unidad en la multiplicidad (1987).

ble, en un universo innegablemente cristiano, se explican justamente a partir del tercer rasgo distintivo de los mundos ficcionales: su existencia se deriva siempre de los textos, en tanto que el mundo real existe independientemente de cualquier tipo de representación. Todos los constituyentes del mundo ficcional, sus personas (personajes), sus acontecimientos, su espacio y tiempo, varían de acuerdo con estos parámetros.

La cultura cristiana medieval estaba centrada en la creencia colectiva de la posibilidad de una presencia real de Dios entre los hombres y en una serie de rituales, especialmente la misa, que se entendía que constantemente producían y renovaban tal presencia real. Obviamente, el conjuro mágico o el hechizo surgen directamente de esa cosmovisión, aunque dan cuenta de un proceso de secularización social que se testimonia de manera privilegiada en las historias de aventuras medievales, como *Carlos Maynes*, que describen y narran nuevos modelos de nobleza y funcionamiento cortesano a partir de ayudantes heroicos que son parte de mundos posibles mágicos en tensión constante, a medio camino entre lo humano y lo divino, pero por ello necesariamente avalados por un innegable sustrato ético cristiano que permite su peculiar configuración.

Los mundos ficcionales de la aventura medieval presentes en *Carlos Maynes* no se agotan en su caracterización y funcionamiento en la propia historia, sino que se resignifican en su inclusión en el ms. h-I-13, códice que, como artefacto cultural, reúne textos que son una muestra conjunta de un mundo en sí mismo cambiante, en el cual confluyen tradiciones, posturas siempre de horizontes cristianos, aunque con orientaciones contrastantes y en conflicto, que devienen en procedimientos discursivos y registros textuales que en su lectura conjunta, y básicamente en su progresión antológica, suman mundos ficcionales distantes del mundo real, pero que de algún modo u otro siempre lo refieren a partir de su materialidad. Ese carácter material del códice medieval, que trasciende las historias particulares para resaltar sus procedencias, sus tradiciones, sus conexiones y su pertenencia a un mismo ámbito cultural de producción, transmisión y recepción, permite explicar de manera más clara cómo los mundos ficcionales son siempre, en tanto artefactos estéticos, constructos históricos; y como tales pueden resultar puentes concretos, al ser capaces de apreciarlos, percibir sus condiciones de uso, tocarlos, que reduzcan la distancia con ese pasado. Como plantea Hans Ulrich Gumbrecht:

Hacer presentes y tangibles objetos materiales del pasado —o al menos apuntar a ellos— parece producir a menudo el efecto verdaderamente mágico de eliminar la distancia temporal que nos separa del pasado que deseamos; para ser más preciso, nos ayuda a producir la ilusión de tal efecto. Abandonarnos, entonces, en la ilusión de que podemos hacer que los muertos nos hablen —y, si se lo puede decir así, que podemos hacerlos hablar tan solo para nuestro placer— es una forma de superar el umbral de la muerte, al persuadirnos de que las muertes de aquellos que vivieron antes no nos separaron de ellos, lo cual finalmente también significa que ignoramos las limitaciones temporales que nuestras propias muertes nos fijan. Ambos gestos —esto es, ambas direcciones en la superación del umbral de la muerte, la pronosticación y el hablar con los muertos— son trascendentales en un sentido estrictamente fenomenológico, pero también en uno convencionalmente teológico. Que las posibilidades perceptivas, de vivencia y de experiencia están en todos limitadas por las dos fronteras temporales de la vida, en una estructura del mundo-de-la-vida humano. Trascender las fronteras del mundo de la vida —tratando de anticipar el futuro o tratando de hablar a los muertos— significa moverse imaginativamente entro de una zona que queda más allá de los límites del mundo-de-la-vida. Es esa una zona que normalmente describimos o bien

como lo «humanamente imposible», o asociada con lo que imaginamos ser «cualidades divinas». Anticipar el futuro y hablar a los muertos puede ser, en este sentido, el comienzo de la ilusión de volverse eterno (2007: 76-77).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARANDA, Nieves (1999). «El dinamismo textual en la prosa de cordel: a propósito de la *Reina Sebill*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, LIV, 1, pp. 268-288.
- BLACK, Nancy B. (2003). *Medieval Narratives of Accused Queens*. Gainesville: University Press of Florida.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2003). «El *Cuento del enperador Carlos Maynes* y el *exemplum* del mejor amigo de Merlín (tipo 921B)», en Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*. Zaragoza-Granada: Universidad de Zaragoza-Universidad de Granada, pp. 111-142.
- CHICOY-DABÁN, José Ignacio (1978-79). «Una edición incunable desconocida de la *Historia de la reyna Sebill*», *Explicación de textos literarios*, 7, 2, pp. 137-142.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (2009). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2007). *Los poderes de la filología: dinámicas de una práctica académica del texto*. México: Universidad Iberoamericana.
- MAIER, John R. (1983). «Of Accused Queens and Wild Men: Folkloric Elements in *Carlos Maynes*», *La Corónica*, 12, pp. 21-31.
- MAIER, John R. y SPACCARELLI, Thomas D. (1982). «MS. Escorialense h-I-13: Approaches to a Medieval Anthology», *La Corónica*, 11, pp. 18-34.
- MOORE, John K. (ed.) (2008). *Libro de los huéspedes (Escorial MS h.I.13): A Critical Edition*. ACMRS: Arizona.
- PAVEL, Thomas (1986). *Mundos de ficción*. Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.
- PAVEL, Thomas (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.
- SCHLAUCH, Margaret (1927). *Chaucer's Constance and Accused Queens*. New York: New York University Press.
- SPACCARELLI, Thomas D. (1987). «The Symbolic Substructure of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*», *Hispanófila*, LXXXIX, pp. 1-19.
- SPACCARELLI, Thomas D. (1996). «Recovering the Lost Folios of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*: The Restoration of a Medieval Anthology», *Romance Quarterly*, 43, pp. 217-233.
- ZUBILLAGA, Carina (ed.) (2008). *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*. SECRIT: Buenos Aires.

III

DE LA ILUSTRACIÓN A LA POSMODERNIDAD

LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA DEL PADRE EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO: *EL AFÁN*

Luis David ÁLVAREZ
Universidad Complutense de Madrid

En el prólogo a la decimoctava edición de *Juegos de la edad tardía*,¹ Luis Landero reconoce claramente el protagonismo de su padre en su escritura:

De un modo o de otro, el caso es que mi padre me impuso una misión: la de ser alguien en la vida, y así redimirlo a él y a mí mismo. Y yo le fallé por completo [...]. El rencor entre los dos era grande [...]. Poco después [...] murió y esa muerte es lo más profundamente significativo que me ha ocurrido hasta ahora en mi vida. De algún modo es una muerte que aún no ha cesado, y que ya nunca cesará.

Ahí mismo declara su identificación con Gregorio Olías, protagonista de esta su primera novela, quien crea el personaje de Faroni, un superhombre con el que compensará en la fantasía lo que la realidad no le ofrece:

Pues bien, creo que Gil es el fondo de mi padre, y yo soy Gregorio. Él me llama a la gran ciudad desde su remota provincia [...] y me pide cuentas de lo que he logrado ser en la vida [...]. Y yo, Gregorio, desde la ciudad mítica que él soñó, le miento y le digo que sí, que se han cumplido sus designios [...]. Que ya tengo oficio, y no uno sino varios, y en todos ellos soy el mejor. Soy Faroni, el gran Faroni: el hombre que mi padre quiso que yo llegara a ser. Desde luego, lo último que mi padre hubiera sospechado es que yo iba a ser escritor y que él habría de convertirse en mi musa principal.

¹ Luis Landero (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, 2007, s. p.

Años después publica *El balcón en invierno*,² una narración definida por él mismo como autobiográfica en declaraciones a varios medios de comunicación, en la que habla de su progenitor en términos muy parecidos:

Para entonces él había renunciado a hacer de mí no ya un gran hombre sino un simple hombre honrado y de provecho, nuestras relaciones se habían roto y éramos ya enemigos declarados. Yo personificaba para él el gran fracaso de su vida, y él era para mí la viva personificación del miedo. Aun hoy su presencia evocada sigue siendo tan imponente y problemática como cuando vivía.

Sirvan estas citas —relativas a la primera y a la última de sus publicaciones hasta el momento— para justificar la pertinencia de este estudio, que se propone analizar algunas huellas de la figura paterna en la narrativa de Landero. Se trata de un carácter introvertido, que proyecta en su hijo su propia sombra,³ y lo hace siervo de su yo ideal,⁴ obligándolo a desear de la misma manera que él lo hizo: con un procedimiento paranoico sin objeto definido. Es tal la potencia del deseo paterno que anula cualquier otra posibilidad de contacto con la realidad, por eso la madre tiene que jugar a su juego, para que su vida no pierda el único sentido que tiene para él. La sombra de este deseo orbita sobre gran parte de la obra narrativa de Landero en forma de *afán*, instancia exclusivamente masculina caracterizada por el ansia paralizante de una vida mejor, sin objeto definido y sin procedimiento adecuado para conseguirla.

Landero recurre a una paradoja en ese prólogo para referirse a dicha actividad —*dedicarse a querer ser*—, ocupación que une a buena parte de sus personajes masculinos, por ser razón de vida para muchos de ellos, pero también el motivo de su dolor más agudo, porque remite a una constante en el imaginario de la narrativa de Landero: la antítesis sobre la que estructura la relación entre realidad y fantasía. Ambas llegarán a distanciarse hasta el límite de la paranoia en la representación que del mundo se haga un mismo sujeto, porque lo que se intenta camuflar se vuelve persecutorio, y eso iguala a padres e hijos a la vez que los distancia, pues muestra a los primeros lo que no toleran de sí mismos en el proceder de sus vástagos. Lo único que puede hacer el hijo para estar a la altura de tan desaforada exigencia, es organizar un simulacro a la medida paterna, lo mismo que Landero se veía obligado a hacer cuando su padre le pedía informes detallados de su vida de estudiante en Madrid: «Y recuerdo que, cuando volvía al pueblo de vacaciones, él me preguntaba cosas de Madrid, con tanta fe, con tanta expectación, que yo le mentía para no defraudarlo. Eso es exactamente lo que hace Gregorio cuando Gil lo interroga acerca de las maravillas de la ciudad».⁵

El simulacro requiere un personaje que supla las deficiencias del creador ante sí mismo y/o ante otros; eso lo obliga a un estado de alerta y de constante vigilancia para no ser descubierto. Landero confiesa que él también fue un impostor, pues le costaba adaptarse al ambiente laboral que podía permitirse antes de dedicarse a la escritura. Así, tras múltiples trabajos, rodeado de quienes no terminaban de considerarlo uno de los suyos, terminó por escribir novelas como muchos de sus personajes crean ficciones que los hacen

² Luis Landero (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets, 2016, p. 88.

³ Carl G. Jung (1964). *Tipos psicológicos*. Barcelona: Edhasa, 2008, pp. 199 y ss.

⁴ Juan D. Nasio (1988). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales de psicoanálisis*. Buenos Aires: Gedisa, pp. 80-81.

⁵ Luis Landero (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, 2007, s. p.

mejores. Esta necesidad de *autocreación* dinamizada por el conflicto con la figura del padre, para quien tiene que inventar un personaje que supla sus carencias, es una constante biográfica de Landero representada en su obra con diversas combinaciones tonales; en cualquier caso, el imaginario diurno es el recurso más habitual en la figuración de unos mundos posibles gobernados por la antítesis, como lo estuvo la relación del autor con la figura paterna. Veamos a continuación cuáles son las características de este sistema de imágenes, a la luz de los conceptos que maneja Gilbert Durand en sus *Estructuras antropológicas del imaginario*.

El imaginario de régimen diurno (dualista, racionalista, polémico, masculino) es el sistema de representación que domina la narrativa de Landero, lo cual «desemboca o en una vacuidad absoluta, una total catarofilia de tipo nirvánico, o en una tensión polémica y una constante vigilancia de sí cansadora para la atención».⁶ Esta vigilancia constante a la que se refiere Gilbert Durand construye personajes en permanente conflicto con su entorno, refugiados en una imaginación compensadora de carencias que, en gran parte, son producto de un deseo paterno imposible de cumplimentar, como ya se ha dicho antes.

La primacía de este imaginario en las novelas de Luis Landero acerca a la enajenación a la mayoría de sus personajes masculinos, empeñados en delirios constantes de creación de su propio yo, en una dinámica transformadora de los parámetros de la realidad, con la intención de evitar la inanidad a la que parecen abocados. Llamaremos *autoficción* a esa constante reinención, labor que estará mediada, en algunos casos, por la exigencia de otros caracteres necesitados de un líder que los dirija para poder tener sensación de pertenencia o para recibir desde el exterior una imagen mejorada de una identidad precaria.

En otras ocasiones, y ello interesa especialmente aquí, la creación de la propia personalidad se hace con arreglo al funesto deseo del padre, a quien hay que satisfacer para poder ser reconocido, lo cual resulta imposible en la mayoría de los casos. Esto es así porque el hijo necesitado de reconocimiento devuelve a quien está en posición de otorgarlo el reflejo de su propio fracaso, y además delata la inconsistencia del deseo paterno, cuyo objeto no está claro ni siquiera para su portador. Finalmente, lo que el padre no puede tolerar de sí mismo es lo que de verdad lo une a su hijo.

Esta dinámica persecutoria entre iguales que no se reconocen como tales es lo que realmente dinamiza buena parte de novelas de Landero; así las cosas, los personajes femeninos no tienen la importancia que revisten los masculinos, empeñados en un afán que los consume porque no tiene objeto, tan solo procedimiento: una mimesis pueril, absurda y desmesurada del anhelo del padre. La presencia de lo femenino forma parte también de la realidad que se ha de remodelar para adaptarla a las premisas paternas, de ahí que los grandes conflictos no surjan entre los diferentes sexos, sino entre caracteres masculinos rígidos y excluyentes abocados a la esquizofrenia.

Durand denomina estructuras *esquizomorfas* (de antítesis, de separación) a las del régimen de representación diurno que se complacen en lo abstracto, lo sólido y lo rígido en su pretensión racionalizadora. La primera de ellas alude a la pérdida de contacto con la realidad y la tendencia al aislamiento aristocrático. La segunda, a una tendencia a la separación analítica que reniega de lo unitario. La tercera estructura aspira a la simetría abso-

⁶ Gilbert Durand (1992). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 pp. 199 y ss.

luta y se empeña en el aislamiento del objeto con respecto a otros. Finalmente, la cuarta estructura radicaliza la separación que existe entre el yo y el mundo, en la que estos dos extremos siempre se oponen. Existen sobrados ejemplos de estas estructuras en la narrativa de Landero, como veremos a continuación.

La tendencia a la creación del propio yo en los personajes masculinos de Landero está justificada por la escisión a la que están abocados para poder cumplimentar en la fantasía lo que la realidad les impide. *Juegos de la edad tardía*⁷ es la apoteosis de la *autoficción* dentro de una narrativa marcada por esta característica en mayor o menor medida. En esta primera novela del autor, la mayor parte de los procedimientos narrativos sostienen la construcción que de sí mismo realiza el protagonista, Gregorio Olías, quien juega con la verosimilitud de su propia impostura y también con la de Faroni, personaje fabricado a la medida de los deseos de su compañero de trabajo, Gil. Este simulacro comienza a configurarse tras la primera escisión de Olías, dentro del kiosco que regenta tras la muerte de su tío; ahí, en contacto con las novelas policiacas, empezará a crear un personaje con arreglo a los parámetros de la ficción que consume en las horas muertas. A eso también le ayudará *el afán* heredado de los miembros masculinos de su familia, que es el origen de sus veleidades creativas. Esta es la génesis del personaje de Faroni.

Ese deseo desmedido por conseguir lo imposible es una pulsión heredada por línea masculina que está presente en toda la historia de impostura de Gregorio. De ella depende su supervivencia, porque lo obliga a enhebrar invenciones por necesidad propia, y también para satisfacer la de su compañero Gil. Esta invención continua sostiene una recursividad *diegética* organizada en tres niveles en la novela; en el primero se ubica un personaje en un tiempo y un espacio determinados, que se crea a sí mismo en un segundo nivel narrativo con arreglo a las necesidades heredadas del sistema familiar, lo cual incluso llega a crear otro personaje, en un tercer nivel *diegético*: una creación debida a los requerimientos de un compañero de trabajo.

El afán genera en Gregorio un ansia desmedida por lo inalcanzable, pero, como contrapartida, también da sentido a su vida al obligarlo a crear y a crearse. Semejante efervescencia de la invención traza un itinerario por el que puede transitar sin dificultad, pues lo instala en el fracaso al igual que sus antepasados. En concreto, su tío, que es el encargado de transmitirle la siniestra herencia familiar, le vaticina que será un gran hombre encargado de reparar la burla que el destino le hizo en su momento; con ello lo hace partícipe de su insatisfacción, y también de su deseo.

Ese doble vínculo que el tío anuda en Gregorio lo obliga a convertirse en otro para salvar la enorme distancia entre el extremo del anhelo y el del fracaso que hereda de su pariente; comienza así la creación de un personaje interno, estilizando su vida con arreglo a los códigos de las novelas que almacena en su kiosco, a pesar de las recomendaciones que le hace su dueño: «Hijo, tú nunca leas novelas, nunca caigas en ese vicio, porque ya lo dice la palabra: novelas, no velas, es decir, no verlas, y así debían llamarse, noverlas».⁸ Además de estas ficciones, Gregorio recurre constantemente a los consejos de su amigo Elicio, el primero en nombrar al personaje de fantasía que lo obligará a desdoblarse: Faroni; según él es un nombre perfecto para un poeta, aquello en lo que debería convertirse. Sirva este ejemplo para demostrar que Gregorio, al igual que otros caracteres masculinos de Landero, nunca es en-

⁷ Luis Landero (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets.

⁸ *Ibidem*, p. 22.

teramente responsable de su invención, al menos en sus estadios iniciales; siempre aparece otro personaje —masculino, por supuesto— que sirve para mantener vivo *el afán* ya implantado.

Durante el tiempo en que convive con su tío, Gregorio se enamora de Alicia, su musa, con la que afianza su trayectoria *autopoiética* apropiándose, a la manera quijotesca, de un objeto externo para modelarlo en su interior. Con esta dinámica propia de los tipos introvertidos⁹ compensa en la imaginación lo que el mundo le niega, pues el amor inventado lo transforma en un sabio en su fantasía, al unir los retazos de una vida desprovista de sentido en la espera y en la búsqueda de las huellas del objeto amoroso. Esta labor creativa que le permite relacionar conceptos hasta entonces aislados, consigue poner a Gregorio en contacto con los acontecimientos de su pasado que tiñen su inquietud presente. Recuerda entonces *el afán*, como herencia de su padre y de su abuelo, y sospecha una conexión de este legado con su nueva actividad amorosa. Así, las bases que sustentan su labor *autopoiética* ya están asentadas, pues reconoce y justifica la utilidad de su nueva dedicación: el amor hace que se sienta diferente y superior. Entonces puede dominar el mundo, lo cual lo insta a dar los nombres adecuados a las cosas, compulsión que será una constante a lo largo de la novela.

Estos logros de la juventud facilitarán los que pondrá al servicio de Gil, compañero de trabajo en la distancia. Para él, el adocenado Olías se convertirá en Faroni, un personaje hecho a la medida de las necesidades del otro. El paupérrimo concepto que Gil tiene de su persona establecerá las dimensiones del personaje que Gregorio pondrá a su servicio, pues su baja autoestima exige seres sobrehumanos para mantener la percepción que tiene de sí mismo. Gregorio construye un mundo hiperbolizado para mantener el asombro de su compañero; inventa una ciudad para él que, de tan verosímil, llega a parecerle casi real al propio creador y, poco a poco, libera a los caracteres que ha creado de sus servidumbres ficcionales. Así, Faroni, el personaje diseñado para asombrar a Gil, se distancia de su asombrado creador y configura un triángulo junto a su compañero de trabajo, unidos los dos por la misma necesidad de admirar en otro la antítesis del propio fracaso:

Durante el otoño completó, con agridulce asombro, la imagen de Faroni. A pesar de la vaguedad de su relato, por primera vez sintió Gregorio la presencia viva del héroe y compartió con Gil la admiración por aquel hombre hermoso e indomable y la curiosidad por conocer otros detalles de su identidad.¹⁰

La dinámica *autocreativa* de Gregorio sigue su curso paroxístico, y esto convierte a Gil en propietario de un gran secreto, que lo obliga a sacrificarse hasta la muerte por un superhombre que no existe, lo cual lo acerca al heroísmo. Sin embargo, Gregorio trata de imitar la vida anodina de su compañero para intentar pasar desapercibido a la persecución judicial. En este juego quijotesco que se ha conformado en torno a los personajes de Gil y Gregorio-Faroni, se dibuja una fina línea en la que se trenzan la verdad, la verosimilitud, el delirio con la conciencia de la propia invención, y que responde de manera clara al régimen diurno del imaginario, según la teoría de Durand:

⁹ Carl G. Jung (1964). *Tipos psicológicos*. Barcelona: Edhasa, 2008, p. 454.

¹⁰ Luis Landero (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, p. 143.

Una tristeza antigua le nubló la mirada [...]. Pensó —mordiéndose los labios ante el dolor de la evidencia— que él podía haber sido de verdad un gran poeta y haber viajado y ser ahora ingeniero en la selva, y otras muchas cosas de las tramadas para Gil, y tan fácil lo vio que tuvo un escalofrío de pánico, ante la certeza de sus propios errores.¹¹

La representación de esta masculinidad esquizoide por exacerbamiento de las estructuras de antítesis, separación, simetría y aislamiento, facilita dinámicas de *autocreación* para que el protagonista pueda seguir las reglas de la herencia familiar construidas en torno al *afán*; como consecuencia de ello, se convertirá en un eslabón más en la cadena de desencuentro familiar con la realidad, unido a otros personajes masculinos de personalidad también escindida.

La tendencia a la esquizofrenia ronda también al protagonista de *Caballeros de fortuna*,¹² personaje que se construye a sí mismo con arreglo a parámetros tan rígidos como hilarantes. Esteban es el miembro más joven de una saga familiar aspirante a un tesoro que, según él, le permitiría llamar la atención de la hija de un rico del lugar. Hasta que decidió aspirar a ella, el personaje padecía de una especie de autismo al cual contribuyó indirectamente su padre, incapaz de aceptar la muerte de otro hijo suyo, a quien llora con tres años de retraso, tras haber aceptado que ese intervalo no era un mal sueño del que se despertaría con el niño vivo. Así pues, aparece ya aquí esa constante de la narrativa de Landero relativa al padre empeñado en negar la realidad y desinteresado por el paso del tiempo, lo cual se refleja en el comportamiento del hijo infantiloides y soñador.

En *Retrato de un hombre inmaduro*,¹³ *Absolución*¹⁴ y *El guitarrista*¹⁵ no aparecen esos excesos morbosos que acercan a los personajes a la frontera de la insania; no hay ningún protagonista masculino representado con los rasgos característicos de las estructuras *esquizomorfas* contempladas por Durand, concretados en esa figura paterna delirante a la que responsabilizar de la pérdida de contacto con la realidad del hijo. No encontramos, pues, personajes *autopoiéticos*, que se construyan a sí mismos con arreglo a unos requisitos que les son ajenos y que han convertido en unos fracasados a quienes después anhelan su cumplimiento en otro. En las dos primeras novelas falta ese padre trastornado que empuja al hijo al fracaso, y en la segunda se advierte una autonomía de los personajes femeninos que contribuye a anclar en la realidad al protagonista. Así, en esta novela el deseo se pone en marcha fuera de la imaginación, no se inhibe y se cumplimenta en la fantasía.

Todo lo contrario ocurre en *El mágico aprendiz*,¹⁶ novela que narra la ascensión y caída de la empresa de Matías Moro, proyectada para ayudar a unos necesitados, entre los cuales está la familia de su amada. En la novela, ficción y realidad se entremezclan peligrosamente para el protagonista, quien compensa con la imaginación las carencias del mundo real hasta el extremo de bifurcar su persona, lo cual lo hace permeable a los requerimientos ajenos, y lo convierte en el líder que anhelan sus compañeros de aventura empresarial. Esa necesidad suya de desdoblarse será constante a lo largo de la novela, y lo

¹¹ Luis Landero (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, p. 152.

¹² *Idem* (1996). *Caballeros de fortuna*. Barcelona: Tusquets.

¹³ *Idem* (2009). *Retrato de un hombre inmaduro*. Barcelona: Tusquets.

¹⁴ *Idem* (2014). *Absolución*. Barcelona: Tusquets.

¹⁵ *Idem* (2002). *El guitarrista*. Barcelona: Tusquets.

¹⁶ *Idem* (1999). *El mágico aprendiz*. Barcelona: Tusquets.

obligará a condenar, en una suerte de tribunal interno, las fantasías motivadas por la necesidad de los demás que él cuestiona en privado, pero que debe sostener en público.

Dentro del conjunto de la narrativa de Landero, esta novela y *Juegos de la edad tardía*, son las que tematizan más claramente la creación de una personalidad motivada por la necesidad ajena. Matías Moro se transforma en el dirigente que sus compañeros necesitan con un aporte mínimo de su supuesta capacidad de mando, y llegará a creer que puede ser quien ellos dicen que es. En esos momentos de euforia se convence de que su éxito lo haría merecedor del amor de Martina, a quien conoce porque la casualidad y el empuje de sus futuros socios lo acercan a ella, al tomarlo por un periodista interesado en el parricidio cometido por el enajenado padre de la joven. Así comenzará a interesarse por Joaquín Gayoso —un psicópata obsesionado con el orden, asesino de su *desordenado* hijo—, pues deberá comprobar si se trata de un admirado amigo de su difunto padre, un tipo insignificante y anodino que adjudica a su amigo todas las virtudes de las que carece él. He aquí el origen de todo el embrollo que llevará a Matías al extremo de la locura: de nuevo la insania paterna.

Joaquín Gayoso es un fantasma que personifica el deseo de éxito de su padre, quien desplazó hacia su amigo todas las buenas cualidades que veía lejos de su alcance: «era como si se hubiese condensado en Joaquín Gayoso la cifra de los tiempos heroicos, de los altos ideales y de la inagotable e invicta juventud». ¹⁷ Por esa razón podría ayudar a reconstruir la figura paterna del protagonista, quien retorna a sus recuerdos de la niñez cuando escucha el nombre del padre de su amada, y se pone a investigar. El fantasma de Gayoso, por lo tanto, funciona como bisagra al poner en contacto esas dos figuras paternas trastornadas, y es también un antecedente del concepto de líder, apelativo que los futuros compañeros de Matías insistirán en aplicarle. Sobre estos recuerdos de lo que para otro fue un dirigente se erigirá después la figura del empresario de éxito, pues a Matías la idea de un caudillo que canalice los deseos ajenos no le resulta extraña de entrada, ya que es heredada del delirante sistema de valores paterno.

Por fin, el padre de *Hoy Júpiter*¹⁸ ejemplifica a la perfección las que Gilbert Durand denomina «estructuras esquizomorfas del régimen diurno del imaginario» a las que nos venimos refiriendo. Su pérdida de contacto con el mundo, su tendencia a la disgregación, a la percepción fragmentada de la realidad, y su pensamiento antitético, lo obligan a vivir en conflicto constante con lo que lo rodea. Por ello, crea una realidad a su medida, y solo admitirá a un advenedizo en el lugar del hijo porque está a la altura de su delirio. A partir de entonces, el legítimo hará responsable de todos sus fracasos al usurpador de su trono, pues su llegada rompe la unidad familiar. El mal entra en la casa del pueblo, el lugar del paraíso en la infancia, que se redecora para el recién llegado, y a ese simulacro corresponderá el falso éxito de Bernardo, creado por él a la medida del deseo del padre anhelante: un mundo de felicidad y éxito inequívocos.

Entonces comenzará el desdoblamiento de Dámaso; su desacuerdo con el mundo se afianza con una voz en su interior con la que dialoga, pues se vuelve suficientemente autónoma para convertirse en un interlocutor con autoridad y argumentos de peso. Semejante escisión —propia de la lógica antitética del régimen diurno del imaginario— parte del deseo sin objeto del progenitor, prueba de ello es que esa voz interior llegará a aseme-

¹⁷ Luis Landero (1999). *El mágico aprendiz*. Barcelona: Tusquets, pp. 72-73.

¹⁸ *Idem* (2007). *Hoy Júpiter*. Barcelona: Tusquets.

jarse mucho al lenguaje paterno, sentencioso, y lleno de referencias al paso irremediable del tiempo. Dámaso incorpora al padre de forma perversa, porque el real ya no lo persigue como antes. Definitivamente el delirio paterno ha hecho a Dámaso ser quien es:

Y su amigable voz interior le iba diciendo: «Aprende de la naturaleza. Deja obrar el tiempo. Ya verás cómo cada estación trae sus frutos y esparce sus simientes [...]. Todo tiene su curso, su ritmo, y el negocio del éxito está en el arte de cultivar la espera. Resérvate para cuando llegue tu momento, que ya debe de estar próximo, porque el proceso ha madurado tanto que por fuerza algo estará ya a punto de ocurrir».¹⁹

Durante treinta años, a Dámaso lo perseguirá todo lo que no ha podido darle al padre y también lo que supone que sí le ha dado su falso hermano; pasado este tiempo llegará a comprender que el sinsentido paterno también consigue destruir a Bernardo, obligado durante ese tiempo a vivir conforme al personaje que creó para su benefactor; el advenedizo asumió el imaginario del progenitor postizo, e incluso lo amplió y lo mejoró, lo cual lo llevó a la ruina. Al allanar el domicilio de su *hermano*, Dámaso comprueba que toda la vida del usurpador no fue más que una inmensa pantomima dedicada a un iluso, a quien no podía defraudar, porque había visto en él a un futuro genio:

—Tú quizás no sabes cómo era yo de adolescente, [...] antes de que tu padre viese en mí la simiente del genio y me tomase bajo su protección. Contigo lo hizo antes, ¿no es cierto?, pero, afortunadamente para ti, no encontró las trazas que buscaba. Pero en mí sí [...]. Todas las dotes de las que tú carecías me las atribuyó de un solo golpe a mí. Y yo me lo creí. Me creí que era, en efecto, un caso excepcional, una lumbrera en ciernes.²⁰

Bernardo cuenta a Dámaso toda su historia de *autocreación* dedicada a satisfacer las aspiraciones del padre putativo, lo cual lo hizo envidiar la vida del mediocre hijo legítimo. Con ello termina la perversa farsa dedicada a una figura necesitada de un genio con todas las caras del éxito que él no pudo asumir. Por esta razón, el deseo demoledor del padre ocasiona una doble escisión en la familia; la primera de ellas es la que separa al hijo destrozado del hijo ideal, y la segunda se produce en la mente de este último, porque mientras el hijo postizo dedicaba sus esfuerzos a contentar al padre falso, Dámaso se dividía en dos mitades para poder hablar consigo mismo, remedando el discurso castrador paterno desde su interior, en una paradoja que le permite unir en la psicosis lo que no puede integrar de otro modo. Todas estas escisiones demuestran, ya se ha dicho, el predominio de estructuras esquizoides propias del imaginario diurno en la novela, hasta el momento en que el hijo real comprenda que el ideal ha estado dedicado por completo a satisfacer el vacío paterno, entonces dejará de oír su voz interior. La dinámica de modelado de la propia persona que han estado practicando los dos *hermanos* concluye al identificar las verdaderas dimensiones del deseo que los dos, a su manera, han estado ejecutando:

Toda la vida consagrado a un sueño para finalmente ser arrojado al infierno de la más innoble realidad. Dámaso supo entonces que ya nunca más volvería a oír los arrullos, mandatos e insidias de su voz interior. Aquella voz, o demonio, que lo había acompañado, per-

¹⁹ Luis Landero (2007). *Hoy Júpiter*. Barcelona: Tusquets. p. 183.

²⁰ *Ibidem*, p. 387.

seguido, durante treinta años, y que de pronto se había disipado como una niebla o como un espejismo. Se preguntó entonces por qué la vida era [...] tan ridícula, y por qué él tenía que haber pagado un precio tan alto para alcanzar la paz, no el éxito [...] sino un poco de paz consigo mismo y con el mundo.²¹

Como acabamos de comprobar, *Hoy Júpiter* marca el extremo del desencuentro entre padre e hijo en la narrativa de Landero, pues el ideal del primero obliga al segundo a desdoblarse, después de haberlo expulsado del lugar que legítimamente le correspondía. La primera escisión es producto del trastorno paterno, que le permite prohijar a quien parece colmar sus deseos, y relegar al vástago que no demuestra el mismo talento. Esta dinámica de integración y exclusión psicótica dibuja un triángulo en el que los dos jóvenes enfrentados también están unidos, tanto en el fracaso como en la exacerbación de la actividad fantástica. De todo ello es responsable *el afán*, esa instancia exclusivamente masculina que obliga a los miembros del mismo sexo a refugiarse en la imaginación, imitando a quienes les ha implantado semejante dinámica paranoica. Veamos a continuación algunas de las características del imaginario que representa ese concepto clave en la narrativa de Landero y que ya aparece de manera explícita en *Juegos de la edad tardía*, su primera novela. Con ella concluiremos este análisis.

Ya hemos dicho que el padre en *Hoy Júpiter* es un ser ensimismado y con una incontenible actividad interna, características que heredará el hijo, junto a su deseo sin objeto. Dámaso comprueba una y otra vez cómo su padre tiene un anhelo desbordante imposible de concretar en una actividad determinada; ninguna tarea consigue llenar su vacío, y ello lo sume en una depresión que angustia al hijo. Esa amenaza inconcreta de ruptura de la tranquilidad hogareña es la que justifica la creación de un enemigo imaginario por parte de Dámaso, el capitán Fosco. Un enemigo al que hacerle frente obliga a la creación de un héroe, por muy imaginario que deba ser; es una dinámica paranoica propia del pensamiento antitético en el régimen diurno del imaginario,²² que necesita separar lo interno de lo externo, y que demuestra que la amenaza que Dámaso crea en su imaginación está motivada por el desarreglo paterno.

El padre le implanta al hijo su angustia ante el paso del tiempo, y también invade su espacio para someterlo a una serie de pruebas destinadas a descubrir si tiene algún talento oculto. Las tentativas paternas sepultarán al hijo en la mediocridad, cuando comprenda que no sirve para lo que el padre quiere, aunque él mismo no sepa a ciencia cierta de qué se trata. Poco a poco la distancia entre los dos se agrandará; el padre renunciará a sus anhelos y el hijo, liberado, leerá en su fiero rostro la medida de su fracaso y se hará responsable de su derrota. En ese momento aparece Bernardo, destinado a colmar el deseo paterno ante la mirada del hijo, apartado del trono donde el padre terminará por colocar al advenedizo. De esta manera, en *Hoy Júpiter* se produce un desdoblamiento en el *actante*²³ que realiza la función de hijo; por una parte aparece el hijo real (biológico) incapaz de contentar al padre y por otra, el hijo deseado, encargado de organizar un simulacro a la medida del incontenible *afán* paterno.

²¹ Luis Landero (2007). *Hoy Júpiter*. Barcelona: Tusquets., p. 396.

²² Gilbert Durand (1992). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 173 y ss.

²³ Antonio Garrido Domínguez (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, p. 94.

Si en *Hoy Júpiter* se produce una escisión necesaria para poder cumplir con la función de hijo ante un requerimiento esquizoide, en *Caballeros de fortuna* se plantea un desdoblamiento de la función paterna que llevaría a Esteban a convertirse en heredero de Belmiro Ventura, con el consentimiento de su padre biológico. Con ello, se pondría fin al eterno litigio familiar que reúne todas las características del *afán* de los personajes masculinos de Landero, hasta el punto de causarles taras psicológicas. De hecho, el aspirante a heredero fue derivando «hacia lo que parecía una idiotez pacífica y ensimismada, como ya había ocurrido con su padre y con algún otro antepasado, y que según se decía era un estigma familiar causado por el pleito».²⁴

Una vez más, el delirio de grandeza del padre encuentra acomodo en el hijo, en este caso aspirante al amor de una rica lugareña a quien promete convertirse en un *caballero de fortuna*. Su pretensión amorosa lo lleva a trazar estrategias tan infantiles como hilarantes, a pesar de lo cual el padre no lo desengaña, porque ello supondría reorganizar también su propio imaginario desaforado. El desatino del hijo sostiene la fantasía paterna hasta el momento de desenterrar el insignificante tesoro al que aspiraban; entonces la decepción obliga a Esteban a matar a Belmiro Ventura, el padre ideal, que se vuelve mensajero del desengaño. Eso le da un nuevo sentido a su vida, y así se ve inserto en una sucesión histórica de acontecimientos semejante a la que podría urdir el desorden mental de su padre biológico, a quien siempre ha adorado. El hijo no tiene un imaginario propio, solo amplifica y/o actúa el paterno, y por ello terminará por enloquecer:

Allí, entre unos matorrales que ya tenía pensados, escondería los zapatos papales y el capote para escapar más ágilmente. Así de sencillo y exacto era su plan, y así de sabio y justiciero. Tan orgulloso estaba de él, que le hubiera gustado que su padre pudiera verlo allí, emboscado en aquella trinchera con la pistola bien empuñada en el bolsillo, como un gangster [*sic*] o como un agente secreto en misión especial.²⁵

Como habíamos anunciado, terminaremos este análisis con *Juegos de la edad tardía*, como ejemplo acabado de una constante en la narrativa de Landero, que aquí se define como *el afán*. Se trata, repetimos, de un rasgo exclusivamente masculino que, en el caso que ahora nos ocupa, obliga a los miembros de la familia Olías a vivir simultáneamente en dos mundos que se excluyen, porque les proporcionan tanto dolor como tristeza, pero que dotan de sentido a la vida, tal como explica el abuelo Olías:

Nadie podrá decir de mí: «Ese pasó sin pena ni gloria». No, pasé con ambas. Con una entretuve a la otra, las engañé a las dos, las enganché juntas al carro del afán [...]. Escuchadme si tenéis hijos: no le pongáis puertas a sus ambiciones [...]. No permitáis que se cumpla el afán, no pongáis los sueños al alcance de los niños para que nunca sean tan miserables como vosotros.²⁶

Gregorio hereda de su abuelo la escisión entre realidad y fantasía que necesita el mantenimiento de la tara familiar; dicho de otra manera: aprende la configuración del deseo junto a la impotencia para consumarlo. De esta manera comienza a hacer de sí un perso-

²⁴ Luis Landero (1996). *Caballeros de fortuna*. Barcelona: Tusquets, p. 42.

²⁵ *Ibidem*, p. 313.

²⁶ *Idem* (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, p. 51.

naje que pondrá al servicio de su compañero Gil, cuyo talento tampoco está a la altura de sus anhelos, por eso la creación se sostiene tanto en la impotencia del creador como en la demanda del destinatario de la creación. Esta necesidad mutua estructura un alambicado relato que replica la dinámica esquizofrénica de los Olías. Todos los miembros masculinos de la familia están de alguna manera atrapados en la misma paradoja de desear para no conseguir; ya lo demuestra claramente el desatino del tío en su empeño de enseñarle al sobrino cómo es el mundo:

—Nunca llegaremos a Cabeza de Vaca, nunca llegaremos a México ni a don Lope de Aguirre. Probablemente yo no llegaré nunca al Amazonas. Me moriré, me pudriré, y hasta tú, Gregorito, te olvidarás de mí. ¡Gregorito, me moriré!, ¿y qué será entonces de Félix Olías si nadie lo conocerá ya? Hijo, los Olías estamos malditos [...].

Entonces puso ojos avizores de navegante, y mirando al infinito gritó:

—¡El afánnn!²⁷

El afán es, ya desde su primera novela, el pilar que sostiene la representación de la figura del padre en la narrativa de Luis Landero, tal como el propio autor ha reconocido. De ahí que este imaginario paterno se articule sobre la exacerbación de estructuras antitéticas de separación y aislamiento que se vuelven persecutorias tanto para quien las impone como para quien las sufre; de esta manera se transmite y se hereda *el afán*: haciendo que otro se haga cargo del propio fracaso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- DURAND, Gilbert (1992). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- JUNG, Carl Gustav (1964). *Tipos psicológicos*. Barcelona: Edhasa.
- LANDERO, Luis (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, Luis (1994). *Caballeros de fortuna*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, Luis (1999). *El mágico aprendiz*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, Luis (2002). *El guitarrista*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, Luis (2007). *Hoy, Júpiter*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, Luis (2009). *Retrato de un hombre inmaduro*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, Luis (2012). *Absolución*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, Luis (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets.
- NASIO, Juan David (1988). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales de psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.

²⁷ Luis Landero (1989). *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, pp. 28-29.

LABERINTOS FICCIONALES: *LO FANTÁSTICO Y LO POLICIACO* EN LOS RELATOS DE JORGE LUIS BORGES

Eva ARIZA TRINIDAD
Universidad Complutense de Madrid

Daniel Haslam escribió una reseña que probablemente inspiró, años después, al *Vacío perfecto*, de Stanislaw Lem. El texto, de 1936, se titula «Laberinto» y trata sobre *A General History of Labyrinths*, de Thomas Ingram; aproximadamente una tercera parte es una breve leyenda arábiga, traducida al inglés por sir Richard Burton. Se titula: *Historia de los dos reyes y los dos laberintos* (2011b: 155-156). Con ella, Jorge Luis Borges practicó la intertextualidad ficticia y las máscaras literarias y trató uno de los motivos más recurrentes en sus relatos: el laberinto.

En la reseña,¹ Daniel Haslam enumera y describe someramente algunos laberintos examinados en la obra de Thomas Ingram y reproduce una cita donde el autor explica el laberinto ideal:

El ideal es el laberinto psicológico: el fundado (digamos) en la creciente divergencia de dos caminos que el explorador, o la víctima, supone paralelos. El laberinto ideal sería un camino recto y despejado de una longitud de cien pasos, donde se produjera el extravío por alguna razón psicológica. No lo conoceremos en esta tierra, pero cuanto más se aproxime nuestro dibujo a ese arquetipo clásico y menos a un mero caos arbitrario de líneas rotas, tanto mejor. Un laberinto debe ser un sofisma, no un galimatías (2011b: 154-155).

¹ La pseudorreseña sobre la obra de Thomas Ingram, autor inventado, se publicó en *Obra*, Revista Mensual Ilustrada (1936, Buenos Aires, año I, n.º 3). El breve relato que desarrolla en ella, «Historia de los dos reyes y de los dos laberintos», volvió a publicarse el 16 de junio de 1939, en *El Hogar*, con el título: «Una leyenda arábiga», y en 1952, en *El Aleph*, con el que se conoce actualmente: «Los dos reyes y los dos laberintos» (2011b: 156, n.º 21).

Años después, Borges describió este laberinto en el último diálogo del protagonista de «La muerte y la brújula» —el detective Erik Lönnrot— con su ejecutor:

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

—Para la otra vez que le mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante (2011a: 192).

«La muerte y la brújula» es un relato policiaco que sigue un esquema tradicional: tiene una trama regresiva —el discurso se genera después de que han ocurrido los acontecimientos narrados—, hay un proceso de investigación² y la información se dosifica al adoptar el punto de vista de quien realiza la investigación. Asimismo, el protagonista es un detective —«Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr» (2011a: 181)—, y el caso, un calculado laberinto que se configura con tres muertes equidistantes en el tiempo —el 3 de diciembre, el 3 de enero y el 3 de febrero— y en el espacio —los lugares forman un triángulo equilátero—, con pistas —la mención del tetragrámaton y la reiteración de ornamentos con forma de rombo— que prefiguran un cuarto lugar —Triste-le-Roy— al que acude Lönnrot, la cuarta y última víctima del caso.

Al comienzo del relato, se mencionan algunos sucesos relativos al final como mentira metonímica³ para no desvelar qué ha ocurrido verdaderamente y preservar la intriga hasta el desenlace:

De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño —tan rigurosamente extraño, diremos— como la periódica serie de hechos de

² Esther Navío explica que «acertadamente, Colmeiro fija la definición del relato policiaco en la estructuración en torno al proceso de investigación, pues otros rasgos habitualmente asociados a él no son definitorios del género: por ejemplo, el tratamiento extendido del crimen como enigma es solo propio del relato policiaco clásico, mientras que la configuración del detective como superhéroe es habitual, pero no imprescindible» (Navío, 2011: 56).

³ En *S/Z*, un estudio sobre *Sarrasine*, de Balzac, Roland Barthes analiza la novela desde cinco tipos de códigos: los *códigos culturales* —relativos a los aspectos pragmáticos del texto—, *código de los semas* y el *código de los símbolos* —sobre los aspectos semánticos—, así como el *código proairético*, o de las acciones, y el *código hermenéutico*, o de los enigmas —sobre los aspectos sintácticos— (Barthes, 1980: 14-15). Al tratar la estructura del *código hermenéutico*, que se organiza con los elementos narrativos en los cuales «se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma» (1980: 14), Barthes dice que «es esencialmente reactiva, pues opone al ineluctable avance del lenguaje un juego escalonado de detenciones: entre la pregunta y la respuesta hay todo un espacio dilatorio cuyo emblema podría ser la reticencia, esa figura retórica que interrumpe la frase, la suspende y la desvía» (1980: 62). Este espacio entre pregunta y respuesta se genera con varios recursos, denominados «morfemas dilatorios». Uno de ellos es la mentira metonímica: equívoco (mezcla de verdad y engaño) que se produce al revelar una parte de la información dando a entender que es toda y ocultando los elementos más significativos, de manera que se desvela parcialmente la *verdad*. Este equívoco, por tanto, suele producirse cuando «el discurso (o por procuración el personaje) por un lado avanza, revela, y por otro retiene, oculta; se apresura a impregnar el vacío de lo que calla de la plenitud de lo que dice, a confundir dos verdades diferentes: la de la palabra y la del silencio» (Barthes, 1980: 136).

sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Este criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot (2011a: 181).

De este modo, la información del caso se muestra de forma ambigua: se menciona que concluye en la quinta de Triste-le-Roy (lugar que se vuelve significativo solo cuando el protagonista descubre en un mapa que, al unir los lugares de los crímenes, se forma un triángulo equilátero, y al contemplar Triste-le-Roy, se configura un rombo), que Lönnrot no logró impedir el último crimen y la participación de Scharlach, sin denotar que el detective no logra impedirlo porque él es la última víctima y que Scharlach participa como ejecutor del plan.

No solo la mentira metonímica, habitual en los relatos policíacos, concuerda con la forma del laberinto borgeano ideal —el argumento falso con apariencia de verdad—; también concuerda con ella la forma de la trama de estas narraciones. Así lo denota Scharlach cuando explica a Lönnrot que los crímenes se orientan a tejer un laberinto para él:

Nueve días y nueve noches agoniqué en esta desolada quinta simétrica [...]. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal y los rombos de una pinturería (2011a: 188-189).

El laberinto es un motivo habitual⁴ en los relatos de Jorge Luis Borges y, en este cuento, por ser policíaco, representa un rasgo formal. La trama de estos relatos es necesariamente un lugar de senderos bifurcados por las posibles respuestas al enigma, por las pistas que conducen a serpenteantes investigaciones, a atajos o a caminos cortados; es un laberinto calculado, con una salida prefigurada desde el comienzo. Jorge Luis Borges alude a ello en un *mandamiento* de «Leyes de la narración policial», artículo publicado en *Hoy Argentina* (1933): «B) *Declaración de todos los términos del problema* [...]. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio» (Borges, 2011b: 37). El *mandamiento* que le precede, «A) *Un límite discrecional de sus personajes*» (2011b:

⁴ En «La muerte y la brújula» se desarrolla el motivo del laberinto, sobre todo, al describir la quinta Triste-le-Roy, laberíntica por la abominación de las formas multiplicadas: «Lönnrot avanzó entre los eucaliptos, pisando confundidas generaciones de rotas hojas rígidas. Vista de cerca, la casa de la quinta Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba una sombra monstruosa. Lönnrot rodeó la casa como había rodeado la quinta. Todo lo examinó; bajo el nivel de la terraza vio una estrecha persiana. [...] Un resplandor lo guió a una ventana. La abrió: una luna amarilla y circular definía en el triste jardín dos fuentes cegadas. Lönnrot exploró la casa. Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos, se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le desvelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán [...]». En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. «La casa no es tan grande», pensó. «La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad» (2011a: 188-189).

37), se refiere a la necesidad de que los personajes sean elementos discretos del relato, que se diferencien entre sí. Los que le sigue son: «C) *Avara economía de los medios*» (2011b: 37-38), donde desestima las tramas rocambolescas; «D) *Primacía del cómo sobre el quién*», donde defiende la importancia del relato sobre la historia⁵ (2011b: 38); «E) *El pudor de la muerte*», que trata de la necesidad de no regodearse en la muerte de los personajes, pues «esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas son la higiene, la falacia y el orden» (2011b: 38), y:

F) *Necesidad y maravilla en la solución*. Lo primero establece que el problema debe ser un problema *determinado*, apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector —sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía—. También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida y los talismanes. Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo (Borges, 2011b: 38).

La mayoría de los *mandamientos* inciden en un orden planificado de la narración que deriva en una solución única, irrevocable y racional. Asimismo, la intercambiabilidad de una solución de este mundo por otra sobrenatural, que evidencian Chesterton y Anne Radcliffe en sus relatos, denota la afinidad de los relatos policíacos con los fantásticos (al menos, con algunos). El trueque de un tipo de solución por otro en el juego de pluma de estos autores es posible porque la estructura de algunos relatos policíacos es similar a la de algunos fantásticos. En estas narraciones, los territorios ficcionales de *lo* policíaco y de *lo* fantástico se configuran en un mismo sendero que se bifurca al final.

Lo fantástico suele ser un acontecimiento insólito que trasgrede la realidad representada. Esta se configura de forma similar a *la* realidad —el «efecto de realidad» se genera con enunciados acreditados solo por el referente (Barthes, 2002: 30)— y la aparición de *lo* fantástico perturba al lector. *Lo* fantástico se configura, así, al trasgredir la lógica de la visión de realidad que se tiene; al mostrar que hay *soluciones* distintas a las de este mundo:

Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de este modo, cuando dos órdenes —paralelos, alternativos, opuestos— se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no solo eso, sino que en los relatos fantásticos, el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica (la de la realidad extratextual), que organiza el relato. Por eso nos inquieta (Roas, 2009: 113).

No todos los relatos fantásticos concluyen con una *solución* sobrenatural; es decir, no todos tienen una estructura regresiva ni fundamentan la creación de intriga en un misterio que se resuelve al final con la anagnórisis del acontecimiento fantástico. Un ejemplo de ello es *El Aleph*, donde la creación de intriga se fundamenta en las relaciones entre los

⁵ El relato entendido como el texto que se lee, en el cual la ordenación de los acontecimientos no tiene por qué ser cronológica (como lo es en la historia).

personajes —Borges, Carlos Argentino Daneri y Beatriz Viterbo—, y no en los indicios de *lo fantástico*, que no suscitan extrañamiento inicialmente porque el carácter indicial se percibe en una segunda lectura, tras conocer el acontecimiento fantástico casi al final.⁶

En *El Aleph*, por tanto, el territorio ficcional de *lo fantástico* no se desarrolla conforme al esquema *interrogante-solución*. Solo aquellos relatos fantásticos con estructura tradicional —de carácter regresivo y con *solución* al final— siguen el mismo sendero de los policíacos descritos anteriormente. El carácter regresivo implica que algunos segmentos narrativos o descriptivos del texto, que aparecen inicialmente como informaciones o motivos del texto, son indicios encubiertos de lo que depara el final. En estos casos, el texto se organiza como una preparación dilatada de la irrupción de *lo fantástico*.

Esta estructura discursiva es semejante a la de las narraciones policíacas descritas, cuya intriga se fundamenta en la solución de algunos enigmas planteados al comienzo (Todorov, 1972: 42-43; Campra, 2008: 114-115). De este modo, ambos tipos de relatos se parecen por la estructura de carácter indicial, a veces con desvíos,⁷ cuyos elementos se orientan a dar una respuesta al enigma en el desenlace:

Por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, que sin embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual solo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera. Vemos ya lo que emparenta la novela policial con el cuento fantástico. Recordemos las definiciones de Soloviev y de James: el relato fantástico tiene también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural, y la otra inverosímil y racional. En la novela policial, basta que la dificultad de esta segunda solución sea tan grande que llegue a *desafiar la razón*, para que estemos dispuestos a aceptar la existencia de lo sobrenatural más que la falta de toda explicación.

La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es, al mismo tiempo, su opuesto: en los textos fantásticos nos inclinamos, de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales [...]. Además, en uno y otro género, el acento no recae sobre los mismos elementos: en la novela policial está puesto sobre la solución del enigma; en los textos relacionados con lo extraño (como en el relato fantástico), sobre las reacciones provocadas por ese enigma. De esta proximidad estructural resulta, sin embargo, una semejanza (Todorov, 1972: 42-43).

La trama del relato fantástico tradicional y la del policíaco con enigmas se asemejan por la estructura regresiva y difieren en la naturaleza del final. El desenlace de los relatos

⁶ En esta narración, el acontecimiento fantástico es el Aleph, una diminuta esfera en que se concentra el universo: «En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño» (Borges, 2011a: 341).

⁷ El desvío se utiliza aquí como sinónimo de *morfema dilatorio*: recurso con que se genera el espacio dilatorio entre «la pregunta y la respuesta»; «esa figura retórica que interrumpe la frase, la suspende y la desvía» (Barthes, 1980: 62). Los morfemas dilatorios que describe Barthes en *S/Z* son: el engaño, «especie de desvío deliberado de la verdad» (1980: 121); el equívoco, «mezcla de verdad y de engaño que, muy a menudo, al cercar al enigma contribuye a espesarlo» (este puede ser de dos tipos: doble interpretación, equívoco producido mediante un juego de palabras que establece dos lenguajes —dos sentidos— en el relato, y mentira metonímica, equívoco que se produce al revelar una parte de la información dando a entender que es toda y ocultando los elementos más significativos, de manera que se desvela parcialmente la *verdad*); la respuesta suspendida, «detención afásica de la revelación»; y el bloqueo, «constatación de la insolubilidad» (Barthes, 1980: 121-122, 136).

fantásticos que Todorov describe fundamentándose en Soloviev y James, no obstante, es discutible. Varios autores, como Christine Brooke-Rose, han analizado *lo fantástico* tomando como referencia *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, y han extrapolado el final ambiguo (el doble sentido del desenlace: uno racional y otro sobrenatural) como característica de las narraciones fantásticas. Sin embargo, no es siempre así, y, por ello, es preferible asumir los rasgos que atribuye Rosalba Campra al desenlace del relato fantástico (tradicional), como la incertidumbre o el carácter *incompleto*:

Lo que distingue vistosamente el desenlace regresivo del relato fantástico del de los otros tipos de relato con enigma, es su carácter a menudo incompleto o incierto: si en la narrativa policial, por ejemplo, la investigación restituye el elemento que faltaba para completar la historia, en la narrativa fantástica el final puede quedar trunco, o bien, revelándose como un pseudo final, restablecer la incertidumbre, o bien coexistir finales contradictorios (Campra, 2008: 116).

A diferencia de otras narraciones, el relato fantástico se ordena en una *jerarquía paradójica*, pues las informaciones se orientan al desenlace incompleto o incierto y genera una insatisfacción racional al final, porque el acontecimiento insólito no se explica con una lógica causativa (según las leyes *de este mundo*) en las acciones desarrolladas (Campra, 2008: 172).

Tanto *lo policiaco* como *lo fantástico* con estructura tradicional son, por tanto, dos territorios ficcionales que se configuran con una estructura similar hasta el desenlace, donde divergen. En ambos, el narrador teje un laberinto psicológico para el lector, quien encuentra una salida cuando el relato es policiaco —la *solución*— u otro laberinto cuando es fantástico —la realidad trasgredida—; si el sofisma es el procedimiento lógico que rige el laberinto borgeano ideal en los relatos policiacos, el de las narraciones fantásticas es la aporía. *Lo fantástico* y *lo policiaco* son *territorios ficcionales-laberinto* y el diálogo que mantienen hasta el momento en que se definen por la naturaleza de la solución se evidencia en algunos relatos de Jorge Luis Borges; concretamente, en «Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto» y en «El jardín de senderos que se bifurcan».⁸

Borges concibió «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» como una variación de la leyenda arábica que conforma aproximadamente una tercera parte de la *reseña* de Daniel Hasslam:

«Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tremebundo. Podemos considerarlo una variación de «Los dos reyes y los dos laberintos»⁹ que los copistas intercalaron en *Las mil y un noches* y que omitió el prudente Galland (Borges, 2011a: 346).

⁸ En el prólogo a *El Jardín de senderos que se bifurcan* (1941), Jorge Luis Borges comenta que el relato que da título a la colección es policiaco: «La séptima [pieza] —“El jardín de los senderos que se bifurcan”— es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo» (Borges, 2011a: 89).

⁹ En una nota al pie que remite al título de este relato se dice: «Esta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 311» (Borges, 2011a: 318). El paratexto remite a un pasaje de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto»; de este modo, «Los dos reyes y los dos laberintos» se configura como relato engastado en aquel. En «Los dos reyes y los dos laberintos», el incommensurable desierto se muestra como otro tipo de laberinto (*leitmotiv* del relato en que se engasta).

La historia de Abenjacán se desarrolla como un relato engastado en el diálogo de dos amigos: Duranven, que hace de narrador (y testigo), y Unwin, de detective. Los amigos están en Cornwall, de donde es originaria la familia de Duranven, frente a la casa-laberinto de Abenjacán el Bojarí. Mientras caminan por los corredores, girando siempre a la izquierda para llegar a la única estancia de la casa,¹⁰ Duranven cuenta la historia de Abenjacán, que llegó a Cornwall a principios del siglo xx y construyó un laberinto de muros rojos para vivir en él. Era el rey de unas tribus del desierto y, cuando invadieron sus territorios, huyó para salvar la vida. Se fue con un tesoro, su visir —Zaid— y un esclavo. Temeroso de que Zaid le robara el tesoro, le mató y le deshizo la cara con una roca. A la noche siguiente, Abenjacán el Bojarí soñó con la escena en que daba muerte a Zaid y, en el sueño, el difunto profirió una suerte de maldición: «Decía: “Como ahora me borras te borraré, donde quiera que estés”» (2011a: 312). Con el propósito de frustrar la amenaza, Abenjacán construyó una casa-laberinto para que el fantasma de Zaid se perdiera en ella; guardó el tesoro en la única estancia de la casa —en el centro del laberinto— y vivió allí con el esclavo y un león. A los tres años, el fantasma dio con Abenjacán; le mató, dio muerte al esclavo y al león, deshizo a los tres la cara con una roca y se llevó el tesoro que guardaba en la estancia central de la casa-laberinto.

Los amigos llegan a esta estancia cuando Duranven termina de contar la historia y Unwin sentencia: «—No sé si es explicable o inexplicable [esta historia]. Sé que es mentira» (2011a: 314). Así desvela que la historia es un sofisma —la forma lógica de los laberintos según Borges— y no una aporía, como sugiere Duranven cuando presenta el relato diciendo que las circunstancias de la muerte de Abenjacán «siguen oscuras» (2011a: 309) y enumera las razones en que fundamenta este juicio: «En primer lugar, esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar...» (2011a: 309).

El territorio ficcional de *lo* fantástico se configura con el juicio inicial de Duranven y la propia historia que cuenta; urdida con el testimonio de Abenjacán y los testigos de los tres años que pasa en Cornwall, esta da pábulo a la interpretación sobrenatural:

El esclavo descendía del laberinto (que entonces, lo recuerdo, no era rosado sino color carmesí) y cambiaba palabras africanas con las tripulaciones y parecía buscar entre los hombres el fantasma del visir. Era fama que tales embarcaciones traían contrabando, y si de alcoholes o marfiles prohibidos, ¿por qué no, también, de sombras de muertos? (2011a: 312-313).

Hacia el atardecer, Abenjacán irrumpió en casa de Allaby. Lo dominaba la pasión del terror; apenas pudo articular que Zaid había entrado en el laberinto y que su esclavo y su león habían perecido [...]. El jadeante relato del Bojarí le pareció fantástico (2011a: 312-313).

Unwin, un escéptico de lo sobrenatural —«No multipliques los misterios [...]. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zanwill» (2011a: 310)—, deriva la interpretación del relato hacia el territorio ficcional de *lo* policia-

¹⁰ «Duranven dijo que en el interior de la casa había muchas encrucijadas, pero que, doblando siempre a la izquierda, llegarían en poco más de una hora al centro de la red» (Borges, 2011a: 310).

co. Dos días después del juicio que emite sobre la historia de Duranven, le explica: «Los hechos eran ciertos, o podían serlo, pero contados como tú lo contaste, eran, de un modo manifiesto, mentiras» (2011a: 315); y Duranven, «versado en obras policiales» (2011a: 315), muda el juicio emitido: «pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos» (2011a: 315).

Así, Urwin explica el sofisma: una noche, Zaid piensa en matar a Abenjacán, pero no lo hace, y huye con el tesoro y el esclavo y se hace pasar por él; después: «No para ocultarse del Bojarí, sino para atraerlo y matarlo construyó a la vista del mar el alto laberinto de muros rojos» (2011a: 316). La trampa de Zaid fue efectiva: «Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán» (2011a: 317).

Cuando Urwin termina la explicación, Duranven analiza la peripecia final del caso: «Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas convenciones cuya observación exige el lector» (2011a: 317). De este modo, el desenlace determina que la narración se bifurque hacia el sendero de *lo* policiaco, tras el constante diálogo implícito con el territorio ficcional de *lo* fantástico.

«El jardín de senderos que se bifurcan» es el otro relato donde *lo* fantástico y *lo* policiaco son tentativas del final por la naturaleza de los enigmas que se plantean y de las tramas que se desarrollan. El primer enigma se relaciona con la trama policiaca, que comienza *in medias res*:¹¹ el capitán Richard Madden, de las tropas británicas, llama a Yu Tsun —un espía alemán infiltrado— para contarle que ha desenmascarado a Viktor Runeberg (compañero de Yu Tsun). Yu Tsun sabe que, antes de que decline el sol de ese día, él correrá la misma suerte, pues «Madden era implacable» (2011a: 146-147). El enigma de esta trama se articula en torno a la solución que idea Yu Tsun para dar a conocer el *Secreto*: «El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre» (2011a: 147); y el único indicio de la solución aparece cuando Yu Tsun menciona su plan sin desvelarlo, lo enjuicia y justifica:

En diez minutos mi plan estaba maduro. La guía telefónica me dio el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia: vivía en un suburbio de Fenton, a menos de media hora de tren.

Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa de un país bárbaro que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además, yo sé de un hombre de Inglaterra —un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe... Lo hice porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza —a los numerosos antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos (2011a: 148).

¹¹ Yu Tsun es el segundo narrador del relato, pues el párrafo inicial tiene un narrador extradiegético que introduce el *escrito* de Yu Tsun: «En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el 24 de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29 [...]. La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés de la Hochschule de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso. Faltan las dos páginas iniciales» (Borges, 2011a: 177).

El hombre inglés del que habla Yu Tsun es Albert, a quien encuentra en la guía telefónica y a quien mata porque tiene el mismo nombre que el parque de artillería británico. La solución al primer enigma, como augura Borges en el prólogo de *Artificios*,¹² no se desvela hasta el final del relato:

Lo demás es irreal, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto del nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio (2011a: 156-157).

Cuando Yu Tsun visita a Albert para ejecutar el plan por el que los alemanes sabrán el nombre del parque de artillería, el hombre que fue Goethe para él durante una hora, plantea y resuelve el segundo enigma de la trama, relacionado con *lo* fantástico. Se trata de un enigma familiar de Yu Tsun: su abuelo, Ts'ui Pên, lo abandonó todo «para componer un libro y un laberinto» (2011a: 152); al morir, no dejó constancia del lugar del laberinto y solo se encontró el libro, *El jardín de senderos que se bifurcan*, que se consideró una obra incoherente: «El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo» (2011a: 152).

Al conocer el parentesco de Yu Tsun y Ts'ui Pên, Albert explica el enigma del libro y el laberinto: *El jardín de senderos que se bifurcan* fue la única obra de Ts'ui Pên; es un libro-laberinto en que se evidencia que el tiempo son tiempos que coexisten como senderos bifurcados en posibles realidades:

—[...] Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil recuperar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: «Me retiro a escribir un libro». Y otra: «Me retiro a construir un laberinto». Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto [...]. Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ese era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema (2011a: 152-153).

—[...] Me detuve, como es natural, en la frase: «Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan». Casi en el acto comprendí; «el jardín de senderos que se bifurcan» era la novela caótica; la frase «varios porvenires (no a todos)» me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio (2011a: 153).

—Precisamente —dijo Albert—, «El jardín de senderos que se bifurcan» es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên. He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial,

¹² Véase n. 11.

he traducido la obra entera: me consta que no emplea una sola vez la palabra *tiempo*. La explicación es obvia: «El jardín de senderos que se bifurcan» es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos (2011a: 155-156).

La trama y el enigma relacionados con la concepción del tiempo como senderos que se bifurcan configuran el territorio ficcional de *lo fantástico* en el relato. También contribuyen a ello los indicios que prefiguran el tema del libro de Ts'ui Pên en algunos pasajes previos a la explicación de Albert: cuando Yu Tsun imagina una suerte de prolepsis del bombardeo del parque de artillería al contemplar a un pájaro —«Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo tradujo en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales» (2011a: 147)—; cuando concibe que convergen en él los tiempos de sus antepasados (o como diría Borges, cuando un hombre es todos los hombres) —«Lo hice porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza, a los numerosos antepasados que confluyen en mí» (2011a: 148)—; o cuando imagina que su victoria depende de ignorar la secuencia temporal lógica —«El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado» (2011a: 149)—.

Los tiempos bifurcados se relacionan con el motivo del laberinto cuando Yu Tsun llega al jardín que circunda la casa de Albert y unos niños le sugieren el mismo procedimiento que sigue Duranven para recorrer la casa de Abenjacán: ir siempre a la izquierda: «El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos» (2011a: 149). Mientras recorre el jardín, esta reflexión deriva en el recuerdo de Ts'ui Pên y en el laberinto incógnito que compuso: «Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido [...]. Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto que abarca el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros» (2011a: 150).

En el sendero del tiempo en que Yu Tsun resuelve, así, inconscientemente, el enigma de la obra de su antepasado, habla durante una hora con Albert y las percepciones iniciales de los tiempos bifurcados se concretan en una pululación que se repite en el desenlace:

Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más profunda, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban (2011a: 154).

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó (2011a: 156).

Así, Yu Tsun percibe someramente el acontecimiento fantástico (siempre pesadillesco para quien padece sus efectos) y *ello* se desvanece con la llegada de Madden: «En el amari-

llo y negro jardín había un solo hombre; pero ese hombre era fuerte como una estatua, pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Madden» (2011a: 156). De modo que Yu Tsun mata inmediatamente a Albert y, en la declaración dictada, confiesa la forma en que da a conocer a los alemanes el lugar del parque de artillería británico.

Tras la tentativa de una solución fantástica, la irrupción de Madden determina que «El jardín de senderos que se bifurcan» derive al territorio de *lo* policiaco y no al de *lo* fantástico. El desenlace se configura, de este modo, como un sendero bifurcado que, en algún pasaje, podría haber seguido la dirección del cauce de *lo* fantástico.

Jorge Luis Borges concibe el laberinto ideal en el orden lineal del texto y connota el diálogo de estos territorios ficcionales en una trama que diverge al final, concretándose uno de ellos. Se diferencian por la naturaleza de la solución —en los relatos policiacos es *de este mundo*, en los fantásticos, *del más allá*—, por el tipo de lógica que los rige —el sofisma y la aporía, respectivamente— y, en algunos cuentos, por la concepción del tiempo —lineal en los policiacos, multiforme en algunos fantásticos—.

En «El tema del traidor y del héroe», un aparente esbozo de relato policiaco¹³ que es una tentativa de relato fantástico, se connota la concepción de un tiempo multiforme, secreto, remotamente cíclico, que engloba cualquier cronología y configura senderos insospechados entre los acontecimientos:

Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida, Kilpatrick pereció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado. Se aproxima la fecha del primer centenario de su muerte; las circunstancias del crimen son enigmáticas. Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe descubre que el enigma rebasa lo puramente policial. Kilpatrick fue asesinado en un teatro; la policía británica no dio jamás con el matador; los historiadores declaran que ese fracaso no empaña su buen crédito; ya que tal vez lo hizo matar la misma policía. Otras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores. La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquel había nacido en Kilgarvan. Estos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten (2011a: 178).

Así, en «El tema del traidor y del héroe» se explicita el contraste entre las dos concepciones del tiempo y entre los territorios ficcionales de *lo* fantástico y de *lo* policiaco, temas tratados también en «El jardín de senderos que se bifurcan» y, de forma menos evidente, en «Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto».

¹³ El narrador introduce el relato de la siguiente manera: «Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así» (2011a: 177).

De forma similar a que el libro-laberinto de Ts'ui Pên es una imagen incompleta —pero no falsa— del universo, los senderos que se bifurcan en algunos relatos de Borges muestran una imagen incompleta —pero no falsa— del diálogo que mantienen los territorios ficcionales de *lo fantástico* y *lo policiaco*. En esta realidad, Borges determinó que «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» y «El jardín de senderos que se bifurcan» sean relatos policiacos; probablemente, en un recodo de la secreta forma del tiempo, son cuentos fantásticos firmados por Daniel Haslam.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTHES, Roland (1980). *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI (Crítica literaria).
- BARTHES, Roland (2002). «L'effet de réel», *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*. Paris: Seuil, pp. 25-32.
- BORGES, Jorge Luis (2011a). *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen (Palabra en el tiempo).
- BORGES, Jorge Luis (2011b). *Textos recobrados (1931-1955)*. Barcelona: Random House Mondadori (Debolsillo, Contemporánea).
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- NAVÍO CASTELLANO, Esther (2011). *La creación de intriga en la obra de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille, El invierno en Lisboa y Beltenebros*. Tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid.
- ROAS, David (2009). «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 94-120.
- TODOROV, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

EL HÉROE EN *SOLDADOS DE SALAMINA* DE JAVIER CERCAS

José Manuel BEGINES HORMIGO
Universidad de Sevilla

A pesar del innegable reconocimiento de público y de crítica de la narrativa de Javier Cercas, la atención universitaria se ha centrado, sobre todo, en el análisis de diferentes aspectos de *Soldados de Salamina*. El interés que ha suscitado esta obra se justifica, posiblemente, por el hecho de que los rasgos característicos de la manera de novelar de Cercas, que se desarrollarán en sus obras posteriores, se encuentran ya presentes en la novela que David Trueba llevó a las pantallas en 2003. Se trata de la disolución de los límites entre realidad y ficción, la primera persona y el carácter autoficticio, la trama metaficticia y, por último, la organización del argumento en torno a un momento determinante en la vida de los protagonistas o, dicho de otra forma, la acción heroica que desencadena el torrente narrativo, el papel del héroe en la novela y en la sociedad que, en definitiva, es el asunto de este trabajo.

Para llegar al concepto que tiene Cercas del héroe y del heroísmo, es necesario partir de varios elementos paratextuales, en terminología de Genette (1989: 10-17), que tienen un papel determinante: el título de la obra y la cita de Hesíodo.

El título de la novela hace referencia a la batalla de Salamina, que tuvo lugar en el 480 a. C., en el punto álgido de la Segunda Guerra Médica entre la alianza de ciudades griegas y el imperio persa. El rey Jerjes I atravesó las Termópilas y tenía a sus pies Grecia central. Los griegos se refugiaron en la isla de Salamina, próxima a Atenas. Aunque la flota persa era superior a la griega, la alianza helena logró vencer. Se encadenan dos victorias más —en Platea y Mícala— y los griegos pasan a la ofensiva. Se considera que, de haber sido otro el resultado en Salamina, probablemente, la evolución de la Antigua Grecia, y la civi-

lización occidental, habría sido muy diferente. Aquellos soldados de Salamina, por tanto, protagonizaron una de las batallas más trascendentales de la humanidad o, al menos, de la cultura occidental (Cartledge, 2007: XII-XIII; Christien, 2013: 6).

El título, por tanto, es muy apropiado, puesto que un grupo de soldados defiende las libertades republicanas, se enfrenta a un poder mucho mayor y, finalmente, vencen. Es llamativo, no obstante, que propusiera el título Sánchez Mazas, cuando prometió a los amigos del bosque que escribiría una novela titulada así. Recrearía lo acontecido aquellos días en el bosque, después de sobrevivir al fusilamiento. Desconcierta, realmente, esta propuesta: Sánchez Mazas no pertenecía a un ejército inferior; los amigos del bosque no se enfrentaron a nadie ni defendieron nada ni a nadie. Entonces, ¿por qué baraja Sánchez Mazas ese título?

Mejor se entiende si los soldados de Salamina tienen que ver con el viejo Miralles y sus compañeros de armas, que plantaron cara a una fuerza mayor. Sin embargo, no salieron vencedores. Entonces, ¿quiénes son los soldados de Salamina en esta novela? ¿Los de Sánchez Mazas o los de Miralles?

Resulta también interesante la cita de *Los trabajos y los días*, de Hesíodo: «Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres». Esta cita, descontextualizada, es un enigma. Habla del motor desconocido que mueve la vida del hombre. De las traducciones posibles, Cercas elige aquella que permite una interpretación que trasciende lo material y alimentario, para situarse en lo espiritual. No obstante, si se presta atención a las traducciones,¹ este pasaje hace referencia al sustento puramente físico. En la misma línea, la interpretación más extendida de *Los trabajos y los días* determina que el trabajo se elogia como el origen del bien, y la holgazanería e inactividad son condenadas de forma manifiesta por los dioses y por los propios hombres (Hesíodo, 1979: XXV; Hesíodo, 1964: 7; Hesíodo, 1975: 136).

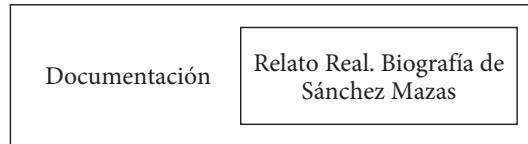
El empleo de la cita de ese libro, y la elección de esa traducción concreta, suscita una serie de preguntas. ¿En *Soldados de Salamina* se intentará descubrir qué está oculto o qué hace vivir, mueve, al ser humano? ¿Servirá la ficción para desvelar esa verdad profunda que los hombres ignoran porque la maldad divina se ha encargado de ocultarla? ¿Es *Soldados de Salamina*, como *Los trabajos y los días*, un canto al trabajo y a la actividad?

La respuesta a las cuestiones que se derivan de los elementos paratextuales analizados —quiénes son los soldados que se enfrentan a una fuerza más poderosa y terminan con ella y qué hace vivir a los hombres— servirá para desentrañar el concepto de héroe y de heroísmo que se desprende de la novela.

La estructura tripartita de la obra ayuda a responder a quiénes son los soldados de Salamina: en la primera, el periodista se plantea escribir sobre el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas y cuenta cómo recaba información; en la segunda, escribe la historia de Sánchez Mazas; en la tercera, escribe la historia del personaje advenedizo que perdona la vida del falangista y que adquiere unas dimensiones inesperadas. Si la novela concluyera en la segunda parte, los soldados salvadores serían aquellos que destrozaron la legalidad republicana y usaron la fuerza y la guerra para imponer un régimen dictatorial. Pero el libro continúa con la búsqueda de Miralles, de manera que los soldados de Salamina terminan siendo aquellos que lucharon en todos los frentes convulsos del siglo xx contra los totalitarismos.

¹ «Los dioses tienen oculto el sustento a los hombres» (Hesíodo, 1975: 150); «Los dioses tienen oculta la Vida a los hombres» (Hesíodo, 1964: 37).

El inicio de la tercera parte del libro, cuando ya ha terminado la biografía de Sánchez Mazas, marca el cambio de rumbo, y de interpretación, que toma la novela. El narrador explica que su propósito inicial «consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas» (Cercas, 2014: 141). El proyecto inicial, por tanto, responde a una estructura como esta:



Efectivamente, este propósito inicial se materializa en las dos primeras partes. Su novia Conchi, que lo acompaña en la aventura de escribir el libro, es la primera en darse cuenta de que aquella historia sería un desastre. Muchos personajes de la obra lo animan a escribir sobre aquel episodio de Sánchez Mazas o sobreentienden de una manera implícita, al darle los documentos, que va a escribir un libro sobre él. La analfabeta Conchi, en cambio, parece ser la única en darse cuenta de que aquello no funcionará, de que a nadie interesará la vida de un falangista. Tal vez sea Conchi la voz de la conciencia del autor, el símbolo de su duda más grande: «Tiene miga —comentó en efecto Conchi, con un rictus de asco—. ¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo. Era rojo, ¿no?» (Cercas, 2014: 67).

Las intenciones iniciales del periodista Cercas han cambiado. Ya no quiere escribir un relato real, según se empeña en afirmar en la primera parte una y otra vez. Ahora quiere escribir un relato real pero con la condición de que el libro funcione. Preferiría que funcionara con la verdad, aunque no parece poner muchos reparos a la ficción.² De hecho, será la ficción la que dote al libro de una estructura terminada:

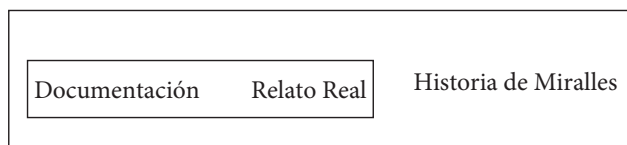
Esa mañana, excitadísimo y muerto de sueño, le conté a Conchi, mientras comíamos en un self-service, la historia de Miralles, le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir *Soldados de Salamina* y le aseguré que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara (Cercas, 2014: 165).

Se plantea el dilema de elegir entre la perfección formal de la trama o escribir un libro basado exclusivamente en datos históricos y en referencias extratextuales. El narrador tiene que decidir entre inventarse una entrevista con Miralles e inventarse, también, que fue

² El libro está lleno de momentos en que se declara la intención de escribir un relato real, pero se desmiente continuamente. Bolaño aconseja a Cercas que no se subordine a la realidad, que la invente: «La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor inventatelo: seguro que el inventado es más real que el real» (Cercas, 2014: 168), incluso en el relato real de la segunda parte, se busca lo verosímil, no lo veraz: «Las versiones de los tres [Figueras, Angelats y Ferré] diferían, pero no eran contradictorias, y en más de un punto se complementaban, así que no resultaba difícil recomponer, a partir de sus testimonios y rellenando a base de lógica y de un poco de imaginación las lagunas que dejaban, el rompecabezas de la aventura de Sánchez Mazas» (Cercas, 2014: 69).

el soldado que perdonó la vida del falangista o arriesgarse a no terminar nunca la novela por no poder encontrarlo. Se llega a una decisión bacyélmica: termina entrevistándose con Miralles pero este nunca confiesa que fuera el soldado que buscaba. El narrador, en efecto, goza de una mayor credibilidad: se ha preocupado por buscarlo pero, cuando lo ha encontrado, no confiesa su participación en el fusilamiento, aunque, en realidad, los lectores necesitan y quieren creer que es él.

El relato real de la segunda parte se contamina de la ficción que impone la forma en que se desarrolla la búsqueda y la historia de Miralles, en la tercera. Definitivamente, el periodista ha cambiado su propósito inicial y refiere la nueva estructura del libro cuando se entrevista con Miralles: «Mi libro iba sobre él [Sánchez Mazas], sobre su fusilamiento, sobre la gente que le ayudó a sobrevivir después. Y también sobre un soldado de Líster que le salvó la vida» (Cercas, 2014: 174). La estructura que se deriva de esta declaración, por tanto, es la siguiente:



La historia de Miralles da un sentido unitario al libro. Los soldados de Salamina, entonces, no son los de Sánchez Mazas, sino aquellos con los que Cercas se implica, aquellos capaces de establecer con él una comunidad de emociones y de sentimientos, de ideales y de esperanzas, aquellos que se convirtieron en héroes anónimos.

El periodista comenzó a investigar después de haber escrito un artículo titulado «Un secreto esencial» (Cercas, 2000: 153-156) que apareció en la edición catalana de *El País*. En él, defendía que podía haber una verdad oculta que se escapaba a la comprensión en la visita de Manuel Machado a la tumba de su hermano en Collioure o en las razones que llevaron a un soldado anónimo a perdonar al falangista más antiguo de España. Al conocer a Miralles, el periodista Cercas conoce también cuál es esa verdad. Ese secreto tiene que ver no con los actos, sino con lo que ellos representan, con lo que de heroico tienen. Esos actos, éticamente comprensibles o no, hablan de la obligación moral del escritor, y de la literatura, de no olvidar la guerra y sus muertos. *Soldados de Salamina* se convierte en un intento de sacar del olvido a los perdedores de la guerra civil. El autor y la literatura deben a esos soldados, que defendieron las libertades y lucharon contra los totalitarismos, el reconocimiento que nunca tuvieron.

Existe la necesidad del reconocimiento; sin embargo, no es una necesidad que parta de los reconocidos, sino de los *reconocientes*. Porque, aunque Miralles hace tiempo que ha enterrado ya los sentimientos viscerales que podría provocarle el recuerdo de la guerra, el narrador quiere mantener vivo ese recuerdo, quiere saber qué pensó al salvar a Sánchez Mazas y quiere acompañar en su recuerdo al Miralles anciano, que, aparentemente, no guarda de la guerra más que las cicatrices del cuerpo. Miralles vive en el reconocimiento secreto, personal y permanente de los soldados que hicieron la guerra con él e, igual que él, la perdieron:

No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos. ¿Lo entiendes? Lo entiende, ¿verdad? Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos, de Lela y de Gabi y de Odena y de Pipo y de Brugada y de Gudayol, no sé por qué lo hago pero lo hago, no pasa un solo día sin que piense en ellos (Cercas, 2014: 198-199).

El narrador lo ha entendido y, consecuentemente, su libro sobre un falangista termina siendo el libro de los héroes de la guerra. El libro de Cercas debe conseguir que ese reconocimiento secreto, personal y permanente de Miralles, que emociona al periodista, se haga público y debe conseguir, también, que la gente, por la que murieron los jóvenes soldados, los recuerde. Si no es posible recordarlos individualmente, al menos, es importante reconocerlos como un colectivo de héroes. Una forma de darles visibilidad es contar la historia de Miralles, uno de aquellos héroes anónimos que vive aún.

El escritor se impone la obligación de utilizar la literatura para cargarla de moralidad. En el contexto postmoderno en el que es imposible alcanzar unas creencias e ideas meta-históricas colectivas (Paz, 1992: 41-45), en el que se ha extinguido el recurso a los grandes relatos (Lyotard, 1994: 109), Cercas se autoproclama, con sus obras, el memorioso, porque trata de impedir que se pierdan en el tiempo los acontecimientos históricos que marcaron la vida de millones de personas y el carácter heroico y moralizante de algunos de sus participantes.

La ética del narrador no le permite presentar a Sánchez Mazas como un héroe del franquismo, capaz de escapar de un fusilamiento, sobrevivir oculto en un bosque y, después, convertirse en ministro de Franco. Para mostrar al falangista como era, contradice incluso su proyecto de escribir un relato real y cuenta algunos episodios de su vida como un narrador omnisciente. Tras escapar de la muerte, el padre de Maria Ferré recomienda a Sánchez Mazas que se refugie en el Mas de la Casa Nova. Al llegar allí, tirado sobre la hierba alta, con un sentimiento de protección, con la luz del sol en la cara aliviándole el frío de la mañana, le vinieron a los labios unos versos: «Do not move / Let the wind speak / That is Paradise» (Cercas, 2014: 108).

Estos versos pertenecen al canto CXX de Pound. Parecen hablar del estado de tranquilidad que experimenta Sánchez Mazas, en sintonía con la naturaleza, en la inmovilidad del campo, después de vagar varios días sin encontrar un lugar seguro. Sin embargo, el poema completo³ podría interpretarse como el proyecto vital de Sánchez Mazas: intentó recuperar la grandeza de la tradición española, instaurar el Paraíso en la tierra, pero descubre que el paraíso es, simplemente, dejarse vivir, dejar que el viento hable. Quizá lo descubre demasiado tarde, cuando ha hecho demasiadas cosas. Tan solo puede esperar ya que los dioses y las personas a las que ama perdonen y olviden lo que hizo. El mayor gesto de cobardía de Sánchez Mazas es, por tanto, decir, como lema en su libro publicado en 1957, *Fundación, hermandad y destino*, que ni se arrepentía, ni olvidaba.

En este punto, adquiere todo el sentido la cita de Hesíodo. Sánchez Mazas merece ser despreciado, puesto que los dioses y los hombres desprecian a los seres inactivos, y Sánchez Mazas se regocija en la indolencia, en el viento hablando en sus oídos, sin interponerse, sin actuar, sin intentar poner remedio a cuanto provocó. Sánchez Mazas es lo contrario

³ «I have tried to write Paradise / Do not move / Let the wind speak / that is paradise. / Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / what I have made» (Pound, 1979: 803).

del héroe, porque los héroes viven en el dinamismo y se lanzan siempre hacia delante y actúan siempre en los momentos cruciales de sus vidas.

Frente a la pasividad de Sánchez Mazas, la única forma de heroísmo posible es la actividad, la voluntad de cambio, la necesidad de actuar para abrir una serie de posibilidades en la vida. Fernando Savater, en *La tarea del héroe*, establece unas características del héroe que entroncan con el carácter de Miralles. El héroe, dice Savater, «es el hombre que *quiere*; pero este querer se expresa en la afirmación de un ideal ético propio, de una sublevación contra lo genérico que propone nuevas normas a su medida y, también, es padecido como separación culpable» (Savater, 1992: 72). Savater relaciona el heroísmo, que siempre tiene un carácter trágico porque está abocado a la soledad culpable y al fracaso, con la importancia de la voluntad de Schopenhauer y con el superhombre de Nietzsche. Efectivamente, la acción de Miralles responde a una ética individual y propia que puede ser incomprensible para los demás. Explicar ese acto es entender el concepto de heroísmo que se desprende de la novela y de toda la narrativa de Cercas, puesto que toda su producción literaria está llena de esos gestos incomprensibles que el narrador se empeña en descifrar y en explicar, aunque el objetivo último no sea su explicación sino una reflexión.⁴

Miralles actuó así porque es un héroe. Pero, ¿qué es un héroe? Según Joseph Campbell, que analiza mitos de diferentes culturas para extraer rasgos comunes, sería «el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales» (Campbell, 2012: 26). Sin embargo, la relación que existe entre los personajes que protagonizan esos mitos analizados por Campbell y los personajes que protagonizan las novelas actuales es bastante débil. Algunos críticos hablan, incluso, de la desaparición del héroe. Tal es el caso de Ángeles Encinar, para quien, en la novela del siglo xx, el personaje anda desconcertado y no protagoniza historias donde existen acciones o hechos atemporales, influido por la desintegración del yo, por el carácter metaficticio de las novelas y por una temática centrada en experiencias de fracaso, desesperación o caos (Encinar, 1990: 39).

Quizá sea preferible hablar de la transformación de aquellos héroes clásicos que eran un conglomerado de todas las virtudes. La novela moderna, inaugurada por *Don Quijote de la Mancha*, desecha al héroe y se sirve de una categoría nueva: el antihéroe.⁵ Ortega y Gasset establece una frontera bien delimitada entre el héroe y el antihéroe: «De querer ser [propio del héroe] a creer que se es [propio del ridículo] ya va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculez» (Ortega y Gasset, 1984: 239). Habría que introducir, en esta contraposición, una tercera posibilidad representada por Miralles: el personaje que no cree ser un héroe pero lo es.

A pesar de los cambios que se han producido para llegar del héroe al antihéroe, siempre queda en el personaje un residuo de heroísmo al estilo clásico. Ángeles Encinar se refiere al concepto clásico del héroe y afirma que «conlleva un sentimiento de grandeza,

⁴ En *Las leyes de la frontera*, el inspector Cuenca, en lugar de detener al Gafitas por atracar un banco, atiende a las súplicas de su padre y se marcha sin detenerlo. En *Anatomía de un instante*, Suárez, Gutiérrez Mellado y Carrillo contemplan desde sus escaños el espectáculo aterrador de las balas sobre sus cabezas.

⁵ Para pasar del héroe clásico al antihéroe moderno ha debido producirse, al mismo tiempo, la evolución desde el personaje plano hasta el redondo: «La prueba de un personaje esférico consiste en averiguar si es capaz de sorprender de manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, es plano y pretende ser esférico» (Forster, 1961: 104).

superioridad, algo fuera de las posibilidades del mundo normal», y que, cuando se habla de héroe, por muchos matices que quieran interponerse, siempre «permanece un residuo común respecto a la excepcionalidad de ese ser humano» (Encinar, 1990: 25-26). A pesar del carácter desorientado y desintegrado del antihéroe actual, sin embargo, puede tener destellos de grandeza que lo aproximan al héroe clásico. La narrativa de Cercas se centra en esos momentos cruciales en que el antihéroe se aproxima al héroe.

En *Soldados de Salamina*, los personajes también reflexionan, teóricamente, sobre lo que es un héroe. Lo hacen en dos momentos: en el diálogo entre el periodista Cercas y Bolaño y en la entrevista con Miralles.

Las ideas de Bolaño sobre el asunto se pueden sintetizar diciendo que el héroe es «alguien que se cree un héroe y acierta» y, al mismo tiempo, alguien que no se equivoca en un momento trascendente, alguien que «no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse». El héroe no se hace, sino que nace, porque en todo héroe «hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar» (Cercas, 2014: 146). El narrador comparte las ideas de Bolaño, se deja convencer por los argumentos de este, al menos, hasta que conoce a Miralles y descubre el secreto esencial que busca desde que se propuso escribir el libro.

Bolaño cuenta después la biografía militar de Miralles, una biografía llena de hazañas donde un joven lucha en las guerras europeas hasta que resulta herido de gravedad en una de las campañas. A pesar de esa vida llena de lucha y proezas, Miralles no es un héroe, le falta algo para poder hablarse de heroísmo.

La segunda reflexión se encuentra en la conversación que mantiene el narrador con Miralles, en la residencia de Dijon. Para Miralles todos los héroes están muertos: «Los héroes solo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos» (Cercas, 2014: 197). La clave del heroísmo se encuentra en las sensaciones que experimenta Cercas al abrazar a Miralles: «Sentí que sus brazos enormes me estrujaban y que los míos apenas conseguían abarcarlo, me sentí muy pequeño y muy frágil, olí a medicinas y a años de encierro y de verdura hervida y sobre todo a viejo, y supe que ese era el olor desdichado de los héroes» (Cercas, 2014: 202).

Ciertamente, aquí está expresado el concepto de heroísmo de Cercas: el héroe huele a desdicha, a muerte y a fracaso. En *Soldados de Salamina*, Bolaño y Miralles, cuando el primero era vigilante en un camping de Castelldefels y el segundo un huésped habitual, vieron la película *Fat City*⁶ y solían despedirse con una alusión a la ciudad de Stockton. El narrador se da cuenta de que, desde que empezó su relato real sobre Sánchez Mazas, no había hecho otra cosa que viajar hacia Stockton, hacia esa ciudad donde el fracaso es una necesidad y casi una obligación.

Cuando llega a Dijon y se encuentra con Miralles entiende que el soldado republicano ya está en Stockton, porque Stockton es el fracaso y porque asumir el fracaso, que es el olvido, supone, precisamente, alcanzar el heroísmo. Pese a eso, el periodista Cercas, cuando ha encontrado su destino y ha comprendido que su ciudad dorada es Stockton, experimenta un sentimiento de plenitud y desea quedarse a vivir allí y visitar a Miralles todos los

⁶ Película dirigida por John Huston en 1972. En ella, un veterano púgil y un joven aspirante a boxeador fracasan una y otra vez en sus aspiraciones. Stockton es la ciudad de las oportunidades y del dinero fácil pero termina siendo la ciudad de los fracasados.

días, y hacer que Conchi y Bolaño y su familia vayan también a Stockton, porque Stockton es el destino de la gente como ellos (Cercas, 2014: 204).

Como otras veces, el nexo que une el relato real de la primera y segunda parte con la tercera es la ficción.⁷ Dicho de otra manera, el espíritu de Stockton contamina toda la novela y le da sentido a todas las acciones de los personajes. Imprime a la historia una tenue capa de melancolía, donde todo empeño está abocado al fracaso. Así, la búsqueda del periodista, su esfuerzo por escribir un relato real, se ha transformado en la escritura de una novela; el esfuerzo de Sánchez Mazas por rescatar la España heroica se transforma en un retiro forzoso de millonario decadente; el intento desesperado de Miralles y los suyos por salvar una civilización se ha convertido en derrota y muerte; la entrega desinteresada de Miralles y los suyos a la causa de las libertades se ha convertido en silencio, olvido y soledad. Stockton —el fracaso— planea siempre sobre los personajes de la novela y algunos terminan instalándose allí.

Los héroes son aquellos personajes que se habitúan al fracaso, a vivir en Stockton, y a los que, además, no les importa porque saben que la única forma posible de heroísmo en vida es el fracaso, la falta de reconocimiento. Alguien se transforma en héroe cuando ya no espera el reconocimiento de sus empeños morales. A pesar del fracaso, el héroe solo puede seguir adelante, en una huida desesperada, dejándose llevar por su instinto y actuando, actuando siempre, según le dictan las emociones irracionales que lo dirigen en momentos trascendentes.

Los verdaderos héroes de *Soldados de Salamina* son aquellos que murieron en la guerra yendo siempre hacia adelante y, como ejemplo de todos ellos, Miralles, que sigue yendo hacia adelante hundido en el fracaso y rindiéndole un secreto homenaje a sus héroes muertos, porque Miralles vive con un sentimiento de culpa por no haber caído en el campo de batalla.

La necesidad de caer en el campo de batalla para tener la consideración de la sociedad ha sido destacada por Jean-Pierre Vernant a propósito de la *Ilíada*. Allí, los cadáveres de los combatientes jóvenes son de una belleza resplandeciente mientras que los guerreros maduros han perdido la estima y los honores de la comunidad por haber entregado su cuerpo sospechosamente tarde (Savater, 1992: 292-293). A diferencia de lo que ocurre en la *Ilíada*, el drama de *Soldados de Salamina* no es que Miralles siga viviendo después de la guerra y, por eso, no tenga el reconocimiento social, sino que tampoco los que cayeron jóvenes, a tiempo del heroísmo, lo tuvieron, lo tienen ni lo tendrán.

Los rasgos del héroe en la narrativa de Cercas, por lo tanto, y en *Soldados de Salamina*, se pueden concretar en dos: la falta de reconocimiento social, es decir, la vida en el fracaso, por un lado; y, por otro, la actividad incesante que empuja al héroe a continuar siempre adelante, de una manera ciega, irracional, a no desesperarse por el fracaso seguro.

Miralles niega ser el soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas porque admitirlo supondría el reconocimiento que ningún héroe cree merecer, porque el héroe actúa de la única forma posible: individual e intuitivamente. El héroe no piensa cuando actúa, simplemente actúa, de manera instintiva. Miralles quiere seguir viviendo, como los héroes post-

⁷ El 3 de julio de 2002, a propósito de unas jornadas literarias en la UIMP en Santander, Javier Cercas, en declaraciones a *El País* afirma que debe desconfiarse del narrador de *Soldados de Salamina* porque no tiene nada de relato real, tampoco de nuevo periodismo («Cercas pide que se desconfíe del narrador de *Soldados de Salamina*», 2002).

modernos, en el fracaso de la muerte o en el fracaso del olvido. Con esta asunción se cierra el círculo del heroísmo. Según Campbell, «el último acto de la biografía del héroe es el de su muerte o partida. Aquí se sintetiza todo el sentido de la vida. No es necesario decir que el héroe no sería héroe si la muerte lo aterrorizara; la primera condición es la reconciliación con la tumba» (Campbell, 2012: 316). Miralles parece estar reconciliado con el silencio y el olvido que sepultó a todos los que fueron como él y murieron en la guerra o siguieron viviendo en el exilio de su propio fracaso.

Sánchez Mazas nunca puede ser un héroe porque no cumple con ninguna de las dos características: no vive en el fracaso, sino en un estado decadente asumido y querido; su lema no es la actividad, sino los versos de Ezra Pound. Y he aquí el secreto esencial que buscaba encontrar el narrador Cercas cuando comenzó a interesarse por la biografía de Sánchez Mazas: los héroes viven en el fracaso y en la actividad permanente pero los que no son héroes tienen la obligación ética de la memoria, de impedir que el fracaso y el olvido de los actos heroicos se produzcan. El descubrimiento de esa obligación moral le produce a Cercas un gran entusiasmo y una gran emoción, porque ha conseguido el objetivo último de su novela: desentrañar el secreto esencial oculto en el acto irracional e incomprensible de un soldado anónimo que le salvó la vida al falangista más antiguo de España.

Al mismo tiempo, el narrador se ha contaminado del heroísmo de sus héroes. Pretende emularlos acostumbrándose a la falta de reconocimiento e imponiéndose la obligación de seguir siempre adelante. El final de la novela, que servirá para rescatar del olvido a todos los héroes anónimos, resume todo lo que se ha venido diciendo (Cercas, 2014: 207).

Es aquí, en el final de la obra, cuando surge el sentimentalismo.⁸ Vargas Llosa, en la elogiosa reseña que hizo sobre el libro en 2001, se da cuenta de que *Soldados de Salamina* es capaz de transitar por los peligrosos límites de la sensiblería sin llegar a caer nunca en ella.⁹ Efectivamente, es uno de los méritos notorios de la novela, capaz de utilizar el sentimiento como una forma útil para alcanzar la verdad, la comprensión del mundo y del ser humano. El análisis del abrazo que se dan Miralles y el narrador al final de la obra es todo lo que necesitaban ambos personajes y encierra una serie de implicaciones. El abrazo entre Miralles y el narrador es el reconocimiento de la heroicidad. De la misma forma que Miralles se ha convertido en el ejemplo de todos los soldados de Salamina que lucharon por que en la sociedad europea actual se impusieran los valores democráticos, el narrador Cercas, con su abrazo, representa el abrazo de toda la sociedad, el reconocimiento íntimo que todo héroe merece y una declaración de intenciones: Cercas no permitirá que todos los héroes muertos en la batalla de Salamina caigan en el olvido.

El *leitmotiv* del pasodoble *Suspiros de España* se encuentra asociado en la novela a la tristeza y al fracaso (Cercas, 2014: 55, 119, 161). Sistemáticamente provoca una profunda tristeza y unas ganas tremendas de llorar. El pasodoble es el himno de la República Española, que ya no es más que el recuerdo de algo que salió mal. El abrazo entre Miralles y Cercas limpia la tristeza de ese pasodoble. Miralles se sabe un fracasado, porque es un

⁸ Las posturas en relación con el uso del sentimiento oscilan entre los partidarios de una expresión emocional e íntima (Forster, 1961: 38-39), y quienes consideran, en cambio, que el sentimentalismo enturbia la función analítica y racional de la novela (Gracia, 2000: 142).

⁹ «Recordando lo que acaba de oír y de ver, fantasea y llora [por la vida de Miralles]. Esta escena peligrosísima, donde el libro se acerca a las orillas mismas de la sensiblería, es en verdad el gran triunfo de *Soldados de Salamina*: una conclusión a la que da fuerza y legitimidad todo lo que hasta ahora el libro ha contado» (Vargas Llosa, 2001).

viejo sin patria que no ha parado de luchar y de recordar toda su vida y que nunca ha conseguido nada. *Suspiros de España* recuerda también ese fracaso, pero ahora el abrazo del periodista es el abrazo de reconocimiento de España, de la República, de la libertad y, por eso, en el imaginado funeral de Miralles, cuando debía adquirir tintes de tristeza profunda, el pasodoble se carga de un trasfondo positivo. Aunque siga siendo el himno de los perdedores y los fracasados, aunque siga transmitiendo una infinita melancolía, *Suspiros de España* es ahora el himno de los reconocidos y de los rescatados del olvido.

El sentimiento, por lo tanto, le ha servido al narrador para alcanzar ese secreto esencial que guardaba el acto incomprensible del soldado que perdonó la vida de Sánchez Mazas, uno de los responsables de la masacre cainita. El sentimiento sirve para entender por qué Miralles sigue negando que fuera él aquel soldado: Miralles necesita, emocionalmente, seguir siendo un miliciano anónimo, igual que todos los que murieron a su lado, para que el reconocimiento no recaiga exclusivamente sobre él, sino sobre todos los héroes que, como él, se convirtieron durante diez años de guerra en valientes soldados de Salamina que, por un instinto irracional y heroico, sabían lo que se jugaban ellos y la tradición moderna y democrática de las libertades del hombre occidental.

Al mismo tiempo, la novela de Cercas es la novela de los que merecen ser recordados, porque la labor del escritor es levantar la voz e impedir que el olvido haga que se pierda el recuerdo del dolor, del sufrimiento, de la barbarie, del heroísmo. El escritor debe imponerse la obligación de discernir quién merece un reconocimiento emocionado y agradecerlo a través de la memoria:

Mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también [...] los hermanos García Segué —Joan y Lela— y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de Maria Ferré, y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sanchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles, de esos momentos inconcebibles en que toda la civilización pende de un solo hombre y de ese hombre y de la paga que la civilización reserva a ese hombre (Cercas, 2014: 206-207).

El final de la obra es la superación del caos, el regreso al orden y a la sensatez. Los protagonistas de la novela deben ser los héroes verdaderos, aunque sea necesario alterar aquel propósito inicial de escribir un relato real sobre las hazañas del falso héroe Sánchez Mazas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CAMPBELL, Joseph (2012). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Madrid: FCE.
 CARTLEDGE, Paul (2007). *Termópilas. La batalla que cambió el mundo*. Barcelona: Ariel.
 CERCAS, Javier (2000). *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado.
 CERCAS, Javier (2014). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores.
 CHIRSTIEN, Jacqueline y LE TALLEC, Yohann (2013). *Leónidas. Histoire et mémoire d'un sacrifice*. Paris: Ellipses.

- ENCINAR, Ángeles (1990). *La desaparición del héroe*. Madrid: Editorial Pliegos.
- FORSTER, Edward Morgan (1961). *Aspectos de la novela*. México: Universidad Veracruzana.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRACIA, Jordi (2000). «Impunidad de la razón sentimental», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, pp. 141-146.
- HESÍODO (1964). *Los trabajos y los días*, ed. de Antonio González Laso. Madrid: Aguilar.
- HESÍODO (1975). *Teogonía. Trabajos y días*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez. Madrid-Barcelona: Aguilar-Brugera.
- HESÍODO (1979). *Los trabajos y los días*, ed. de Paola Vianello de Córdoba. México D. F.: UNAM.
- LYOTARD, Jean-François (1994). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ, Rafael (2002). «Cercas pide que se desconfie del narrador de *Soldados de Salamina*», *El País*, 3 julio de 2002, en línea: http://elpais.com/diario/2002/07/03/cultura/1025647206_850215.html.
- ORTEGA Y GASSET, José (1984). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- PAZ, Octavio (1992). «La búsqueda del presente», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, tomo 9. Barcelona: Crítica, pp. 41-45.
- POUND, Ezra (1979). *The Cantos of Ezra Pound*. New York: A New Direction Book.
- SAVATER, Fernando (1992). *La tarea del héroe*. Barcelona: Destino.
- VARGAS LLOSA, Mario (2001). «El sueño de los héroes», *El País*, 3 de septiembre de 2001, en línea: http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html.

JICOTENCAL Y LA POLÉMICA EN TORNO A SU AUTORÍA

Antonio CARDENTY LEVIN

En las primeras décadas del siglo XIX, casi todos los países caribeños distaban de las condiciones históricas para concretar su independencia; pero al calor de los movimientos de liberación nacional en el resto del continente, el eco de la historia permea el pensamiento crítico de la *intelligentsia* de la región. Al carecer de un notable pasado indígena, repositorio de buena parte del imaginario nacionalista pos-revolucionario, los intelectuales caribeños exacerban ese pasado, reinventándolo, o acuden a la vasta tradición indígena latinoamericana para incentivar los sentimientos de rebelión, libertad, justicia, progreso en sus propios países. México es, por su cercanía geográfica, una referencia continua en la obra de varios hombres y mujeres de letras, quienes se valieron de símbolos, figuras y hechos emblemáticos del pasado precolombino para alegorizar la situación imperante en el Caribe.

Aunque todavía no existe la evidencia empírica de la identidad del autor de *Jicotencal* (1826), se ha especulado en mayor o menor medida sobre quién escribió la primera novela histórica conocida en América Latina. Las discusiones iniciales se centraron en la nacionalidad del posible escritor, al pensarse que era sobre todo mexicano (Pedro Henríquez Ureña, José Rojas Garcidueñas, Ralph Warner), especialmente por su tema y personajes, o español (Enrique Anderson Imbert, Lloréns Castillo), aunque menos probable por la misma razón. Sin embargo, los empeños más serios en esta empresa han sido los de Luis Leal y Alejandro González Acosta, quienes coinciden en que el autor es cubano: el primero propuso a Félix Varela en un artículo de 1960, parcialmente actualizado junto con Rodolfo J. Cortina en el prólogo a la edición de la novela en 1995, y el segundo, a José María Heredia en un trabajo publicado en 1992 y ampliado en su libro *El enigma de Jicotencal*.

Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala (1997). Ambos ofrecen información relevante en sus propuestas a partir de datos filológicos, históricos, biográficos, ideológicos, pero varios resquicios de duda quedan aún por resolver, dada la naturaleza especulativa de sus disquisiciones y de las pruebas factibles. Por lo que vale la pena reabrir la investigación sobre la autoría de *Jicotencal* y, para empezar, señalemos no los fundamentos más sólidos de Leal y de González Acosta, sino los puntos débiles en cada caso.

Los datos que se tienen por seguros no son muchos, la mayoría de los cuales aparecen en la edición príncipe de la novela o ha sido posible deducirlos de la misma. *Jicotencal* se publicó en 1826 por la imprenta de William Staveley en Filadelfia y su propietario registrado fue un tal Frederick Huttner. Según el propio autor en diversas partes de la narración, su fuente directa fue la *Historia de la Conquista de México* (1684), de Antonio de Solís (1610-1686), de quien toma y, a veces, reelabora numerosas citas, aunque también copia fragmentos de la obra lascasiana. La primera y, al parecer, la única reseña en todo el siglo XIX se le debe al poeta y crítico estadounidense William Culler Bryant (1794-1878), la cual apareció en *The United States Review and Literary Gazette* (febrero, 1827) en Boston. A raíz de la novela, se convocó un concurso en Puebla, en 1828, en el cual se presentaron tres dramas centrados en el héroe indígena. Sin embargo, la obra cayó pronto en el olvido y no fue hasta 1939 cuando John Lloyd Read la recupera en *The Mexican Historical Novel (1826-1910)*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Columbia. Antes del estudio de Leal, la única propuesta de autor había sido el político ecuatoriano Vicente Rocafuerte, aunque solo en el plano de las suposiciones sin bases concretas.

La intención didáctico-política de *Jicotencal* se deriva fácilmente por las numerosas digresiones a lo largo del texto, donde el autor despliega encendidos alegatos sobre la opresión, la libertad, la ciudadanía, el gobierno, la justicia, etc. De ahí que algunos cataloguen la obra como novela-ensayo, cuyo asunto es la conquista de México llevada a cabo por Hernán Cortés y sus aliados tlaxcaltecas. No obstante, tanto Leal como González Acosta descartan la autoría mexicana dados los evidentes errores de la novela en cuanto a la ortografía, la geografía y el medio ambiente característicos de México. Si bien los liberales latinoamericanos y españoles compartían muchas de sus ideas, difícilmente los segundos aprobarían los movimientos de independencia; así pues, la probabilidad de que el autor sea español es bastante baja. Por otra parte, todos coinciden en la escasa calidad literaria de la obra por su carácter abocetado y sus vacilaciones lingüoestilísticas.

Luis Leal aplica el método de supresión de variantes, así como el cotejo del estilo y el sustrato ideológico de la novela con las obras de otros intelectuales que vivían o vivieron temporalmente en Filadelfia por aquella época. Aunque elimina de la lista a los mexicanos y españoles, también prescinde de aquellos cuya nacionalidad no se ha podido identificar, lo cual relativiza su propuesta porque llega a Varela basándose solo en los autores conocidos. Además, suprime a los no escritores sin tener en cuenta que el presbítero cubano no era un escritor en el sentido estrecho de la palabra, pues ni siquiera dejó alguna obra literaria como tal. Para rebatir este inconveniente, Leal apela al libro de Rosario Rexach, *El pensamiento de Varela y la formación de la conciencia cubana* (1950), donde se afirma que el filósofo cubano pudo haber escrito una obra de teatro y, por tanto, «¿[...] por qué no una novela?» (XXXIV), se interroga. Pero, además del comentario completamente especulativo, no hay una necesaria relación entre un hecho y el otro. Ahora bien,

Heredia sí tenía el esbozo de un drama precisamente con el título de *Jicotencal* y varias veces se ha subrayado el carácter teatral de la novela, de modo que este parentesco es más probable.

Esto no cancela de plano la candidatura de Varela, pero el procedimiento de Leal no es del todo certero, máxime cuando las equivalencias léxicas y frásticas que ofrece entre la novela y los textos varelianos (estilo afrancesado, la anteposición del artículo en nombres geográficos, el uso del término *filósofo* para referirse a sí mismo, la recurrencia de ciertos vocablos y giros lingüísticos, etc.) no son exclusivos del cubano, como los presenta sin suficientes argumentos, sino que pueden aparecer en los autores descartados u otros. Asimismo, para justificar la intención del anonimato, otra de las grandes incógnitas por des-
pejar, Leal colige:

Su identificación con su personaje Jicoténcal, el histórico Xicoténcatl, el Mozo, es indiscutible, ya que este nunca cejó en su clamor por que Tlaxcala se enfrentara a Cortés. Maxiscatzin en su Arango y Parreño, el traidor a la independencia de su patria. Cortés es su Fernando VII, cruel, astuto y engañoso. Tlaxcala es Cuba, Fray Bartolomé, la Iglesia católica. Quizás de ahí su deseo de esconder su nombre. Los parlamentos sobre la Iglesia que coloca en boca de los indígenas revelan una dicotomía en su pensamiento que raya en lo peligroso, aunque Varela siempre mantuvo su fe. Diego de Ordaz es su Alcalá Galiano, y Teutila su gran amor patrio a la libertad (1995: XXXIV).

Amén de la alegoría no del todo congruente, cabe preguntarse por qué Varela decide ocultar su nombre por temor a ser reprendido por esa dualidad religiosa y, a su vez, no vacila en exponer su nombre en *El Habanero*, publicación abiertamente independentista editada en la propia imprenta de Staveley. Incluso Leal recuerda que las autoridades coloniales perpetraron un intento de asesinato del filósofo cubano cuando enviaron a los Estados Unidos a un matón con ese propósito, hecho denunciado por el mismo Varela en las páginas de su periódico. Si no teme desviarse de la ortodoxia política a contrapelo de perder la propia vida, ¿por qué sí teme desviarse de la ortodoxia católica en un país mayoritariamente protestante y con sectores opuestos a la independencia cubana?

Otra de las afirmaciones sin plena justificación en torno a las razones por las cuales Varela decide omitir su nombre es la siguiente:

Que no la haya publicado bajo su nombre es fácil de comprender, ya que el P. Varela era por aquellos años el maestro de las juventudes hispanoamericanas, además de ser padre de la Iglesia. Sus discípulos —Saco, Luz y Caballero, Heredia, Delmonte [*sic*], Miralla— no se lo hubieran perdonado (1995: XXXIV).

No queda clara la relación entre el hecho de ser «el maestro de las juventudes hispanoamericanas», «ser padre de la Iglesia» y la necesidad del anonimato, cuando precisamente Varela llegó a predicar entre sus alumnos los valores ilustrados de libertad, progreso y deber ciudadano en sus ensayos y artículos. Quizás presentía la escasa calidad literaria de la novela y por ello creyó prudente no declarar su autoría, pero es un aspecto que Leal no tiene en cuenta. Además, tampoco discute en qué sentido los alumnos de Varela no le hubieran perdonado publicar *Jicotencal* con su nombre. El crítico ciertamente no brinda suficientes explicaciones en varios puntos neurálgicos de su propuesta, pese a la enjundio-

sa comparación lingüoestilística y filosófica, la cual no prueba por sí sola la paternidad de Varela sobre la obra.

Presintiendo dichas carencias, Marissa Garland intenta suplirlas ofreciendo otros argumentos en la línea de Leal, o sea, profundizando la autoría vareliana de la novela. En su artículo «The Authorship of *Jicoténcal*» subraya la visión personal de los conceptos ilustrados debatidos al interior del argumento, es decir, trata de individualizar las ideas filosóficas desplegadas en la obra a favor de Varela. Sin embargo, algunos de los procedimientos retóricos y temáticos no son tan distintivos de él: el contrapunteo de diferentes posiciones ideológicas, el cuestionamiento del régimen colonial y de la institución religiosa, la polémica entre el deísmo y el catolicismo, etc. En este último punto parece radicar el aporte de Garland, en refutar la aparente contradicción entre ambas formas de pensamiento en Varela para reafirmar su presunta autoría. Habría que revisar si ese debate ideológico ocupa un peso trascendental en la novela y, sobre todo, hasta qué punto es privativo del ideario vareliano pues, como apuntan otros especialistas, *Jicoténcal* es una obra de transición entre la estética neoclásica y la sensibilidad romántica (como el propio Heredia en tanto literato), el estatus colonial y el independiente. Esta ambivalencia trajo aparejada una serie de pugnas entre saberes diversos y contradictorios en el seno de la intelectualidad latinoamericana y que no deben pasarse por alto so pena de personalizar ciertas interrogantes de época y desconocer otras variantes autorales.

Por su parte, Alejandro González Acosta reconoce el valor del extenso estudio de Leal, pero niega que Varela sea el autor de la obra y propone en su lugar a José María Heredia. Si bien se adentra en las posibles razones del anonimato, surgen otras objeciones que también deberían ser contrarrestadas. Por ejemplo, aduce la cuestión de la legalidad de Heredia en Estados Unidos para que este cediera la propiedad del manuscrito a Huttner, pero la novela se publicó cuando el poeta cubano ya estaba en México y, a la sazón, ya no tenía mucho sentido seguir ocultado su autoría, a juzgar por la acogida que tuvo en dicho país y la intervención de Heredia en la vida política mexicana.

González Acosta tampoco puede evadir el campo de las suposiciones: «¿Resultaría excesivamente arriesgado considerar que el vínculo de Varela con Stavelly [*sic*] no fuera exclusivo de él, y se ampliara al resto de los emigrados?» (1997: 140). En ese caso Varela también pudo haber sido el puente entre Staveley y Heredia, un vínculo no explorado en ningún momento. Tampoco quedan del todo claras las bases de exclusividad sobre las cuales se asientan las coincidencias estilísticas analizadas entre la lírica y la novela, así como las fuentes textuales de estas. Por ejemplo, el crítico menciona a Solís como fuente directa de *Jicoténcal* y del poema «Al Popocatepetl», pero apenas se explica el vínculo necesario entre ambos, pues otros escritores bebían de ese y otros cronistas españoles, incluido Bartolomé de las Casas. Además, las poesías de Heredia se habían publicado antes en Nueva York, ¿qué elimina entonces la posibilidad de que ese poema haya sido una fuente para otro autor, exiliado o no en Estados Unidos, si la propia novela suscitara luego un concurso en México y la escritura de obras inspiradas en el héroe indígena?

Uno de los puntos fundamentales es el hecho de que Bryant, el autor de la única reseña conocida en el siglo XIX, también revisó la traducción al inglés de la famosa «Oda el Niágara». Sin embargo, González Acosta establece un nexo injustificado al afirmar categóricamente que tanto la novela como el poema estaban juntos en la mesa del crítico estadounidense, como si hubiera una relación de fondo entre ambos. Ese diálogo de Heredia

con la tradición literaria anglosajona sí se puede verificar, entre otros textos, con su traducción en 1833 de *Waverley*, de Walter Scott, quien había publicado anónimamente la edición original en inglés al estrenarse como novelista. González Acosta presume que Heredia quiso imitar esa decisión y que nadie más conocía ese dato en Hispanoamérica, lo cual resulta demasiado presuntuoso y sin ninguna demostración.

La mordaz condena de Heredia a la novela histórica en su ensayo sobre el tema es presentada como una descalificación del modelo scottiano y no del género en su totalidad, pero tampoco hay en dicho ensayo medular referencias a un modelo *positivo*. Si bien este podría ser el de Alfred de Vigny, cuya novela salió a la luz el mismo año en que *Jicotencal* y ambas suponen una desviación similar de la pauta trazada por Scott, Heredia no alude al francés en ningún momento. Menciono esto porque González Acosta sugiere que el poeta cubano proponía con *Jicotencal* un modelo posible de novela histórica; sin embargo, en el ensayo (1832), que es posterior a ambas novelas (1826), no se habla de ninguna de ellas.

Este silencio es revelador, según González Acosta, pues había un ejemplar de *Jicotencal* en la biblioteca personal de Heredia y, teniendo en cuenta la huella mexicana en toda su obra intelectual, la ausencia de cualquier alusión a dicha novela en su labor crítica y periodística puede indicar su autoría sobre ella. No se debe olvidar que en aquel entonces se le llamaba novela histórica justamente al modelo de Scott —de base realista—, aunque haya sido tempranamente socavado por Vigny; pero de acuerdo con la preceptiva de la época, la obra del francés —de base romántica— no era propiamente una *novela histórica* porque se centraba en las figuras prominentes del pasado, a diferencia del autor de *Waverley*, y se acercaba más a la historia novelada al estilo de los historiadores franceses Jules Michelet y Agustin Thierry. Por lo tanto, sigue en pie la objeción de Alexis Márquez Rodríguez, según la cual Heredia condenaba el género en sí y, si escribió *Jicotencal*, fue sin ánimos de que fuera una novela histórica, sino quizás lo que análogamente se podría llamar un *ensayo novelado*. En todo caso, la vocación histórica de Heredia, ampliamente fundamentada por González Acosta en su libro, no es solo suya sino, como se sabe, una obsesión en todo el siglo XIX.

Otro de los motivos para ocultar su nombre, de acuerdo con este crítico, es la *susceptibilidad nacional*, esto es, suscribir directamente el contenido político de la novela podría haberle causado a Heredia problemas a su entrada y su vida en México, donde consiguió asilo gracias a la invitación del entonces presidente de ese país, Guadalupe Victoria. No obstante, *Jicotencal* se publicó cuando ya Heredia estaba en México, o sea, alrededor de dos años después de su salida de Estados Unidos. El propio González Acosta dedica un amplio espacio a exponer el proyecto nacionalista e historicista herediano, así como su fracaso en el seno de la intelectualidad mexicana por su condición de extranjero; es decir, Heredia no temió expresar a través de diversos medios cómo organizar e institucionalizar la nueva república, una vez instalado plenamente en la sociedad mexicana, aunque luego esta desechara su proyecto a favor de los intelectuales nacionales. Recordemos, asimismo, el concurso de Puebla como prueba del buen recibimiento que tuvo la novela tras su divulgación, aunque ciertamente el autor no podía prever dicha aceptación.

A semejanza de Luis Leal, González Acosta coteja el estilo y los ideogramas de la novela con la poesía, algunos ensayos y traducciones de Heredia, pero también individualiza recursos lingüísticos y literarios presentes en otros autores (el paralelismo, el contraste, el manejo de ciertos vocablos y campos semánticos, tópicos de la época, etc.). Ejemplifica con

varios pasajes de la obra herediana, pero pierde el vínculo con *Jicotencal* al aportar muy pocos ejemplos de la novela que articulen orgánicamente las semejanzas propuestas. La lectura alegórica a la luz de la biografía y de la textualidad literaria es tan admisible como la de Leal y, presumo, es posible aplicarla a otros escritores con intereses y vivencias semejantes.

Tanto un crítico como el otro sostienen que *Jicotencal* es la primera novela histórica escrita en castellano, pues se creía que *Ramiro, conde de Lucena*, del español Rafael Húbara, se había publicado en 1828, pero datos actuales ubican su publicación en 1823. En ambos casos, las semejanzas estilísticas, ideológicas y estéticas entre la novela y las respectivas obras de Varela y de Heredia se circunscriben al terreno de la especulación, que es legítima pero no concluyente. Si bien la propuesta de González Acosta resulta más completa por el número de argumentos válidos, la autoría de *Jicotencal* es un problema irresuelto en los estudios literarios latinoamericanos. Los cubanismos enumerados (*ceiba, majagua, insurrecto* en lugar de *insurgente*, como se prefiere en México, entre otros) parecen indicar que, en cualquier caso, el autor es cubano y, por supuesto, caribeño hasta que no se pruebe lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1954). «Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX», *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires: Editorial Raigal, pp. 26-46.
- BRYANT, William Culler (1827). «*Jicotencal*. Filadelfia. Imprenta de Guillermo Staverley [sic]. Two volumes. 1826. 1Smo. pp. 471», *The United States Review and Literary Gazette*, 1, 5, pp. 336-346.
- GARLAND, Marissa L. (2005). «The Authorship of *Jicotencal*», *Hispania*, 88, 3, pp. 445-455.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro (1992). «Hallazgo en la Biblioteca Nacional de México», *Revista de Historia de América*, 114, pp. 21-40.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro (1997). *El enigma de Jicotencal. Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*. México: Universidad Autónoma de México-Instituto Tlaxcalteca de Cultura.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HEREDIA, José María (1832). «Ensayo sobre la novela», *Miscelánea*, II, 3, pp. 65-70; 4, pp. 97-107; 5, pp. 129-135.
- HEREDIA, José María (2002). *Jicotencal*, ed. de Alejandro González Acosta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial.
- LEAL, Luis (1960). «*Jicotencal*, primera novela histórica en castellano», *Revista Iberoamericana*, XXV, 49, pp. 9-31.
- LLORENS CASTILLO, Vicente (1954). *Liberales y románticos, una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. México: Colegio de México.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1993). «El incógnito autor de *Xicoténcatl*», *El Nacional*, 29 de octubre, s. p.
- READ, John Lloyd (1939). *The Mexican historical novel, 1826-1910*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- REXACH, Rosario (1950). *El pensamiento de Félix Varela y la formación de la conciencia cubana*. La Habana: Sociedad Lyceum.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José (1956). «*Jicotencal*. Una novela histórica hispanoamericana precedente al romanticismo español», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 24, pp. 53-76.
- VARELA, Félix (1995). *Jicotencal*, ed. de Luis Leal y Rodolfo J. Cortina. Houston: Arte Público Press.
- WARNER, Ralph E. (1953). *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México: Antigua Librería Robledo.

PRÓXIMA PARADA: REGIÓN. EL MOTIVO DEL TREN Y EL FERROCARRIL EN LA NARRATIVA DE JUAN BENET

Miguel CARRERA GARRIDO
Universidad Marie Curie – Skłodowska (Lublin, Polonia)

Si yo fuera rico consumiría buena parte de lo que me queda de vida en la Renfe [...]. Cuando digo la Renfe quiero decir la Renfe en primer lugar, y todas las compañías de ferrocarriles, estatales o privadas, de nuestro planeta, hermanas de la Renfe, en un segundo lugar.

Juan BENET, «Crepúsculo en la Renfe»

1. INTRODUCCIÓN

Durante mis años en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales formé parte del grupo de investigación «Análisis del discurso», liderado por el doctor Garrido Gallardo. Bajo tal instancia acometí la realización de mi tesis doctoral, en torno al teatro de Juan Benet. Nada más natural que en la presente ocasión vuelva sobre una figura tan querida para mí, indisociablemente unida a mis recuerdos del CSIC y del profesional homenajeado. Permítaseme, sin embargo, alejarme de mi principal área de estudio en aquella época, y que dirija la mirada a lo que primero atrajo mi atención de la creación benetiana: su narrativa. Me concentro en un motivo concreto, recurrente en los relatos y también en la vida personal del escritor madrileño: el tren o, en general, la red ferroviaria.

Extraña elección, se dirá. No tanto si uno piensa en la faceta ingenieril de Benet, y en que uno de sus primeros empleos fue en la histórica Compañía del Ferrocarril de Medina a Zamora y de Orense a Vigo (MZOV). No es esto, pese a todo, lo que me interesa: o sí, pero en un plano solo anecdótico, en cuanto enésima prueba de la conexión existente entre los dos perfiles —el creativo y el profesional— del autor. Un poco más me interesan las charadas que, en compañía de amigos como Juan García Hortelano, Vicente Molina Foix o Nata Seseña, organizaba en la casa de Pisuerga, en las que, disfrazado de revisor de la Renfe, picaba los billetes de los improvisados actores, mientras estos interpretaban siempre el mismo papel (Chamorro, 2001: 41). Esta carnavalada, entre otras muchas, me sirvió en su momento para ilustrar el carácter histriónico de Benet y, por extensión, su afición al teatro. La retomo ahora como síntoma de su atracción por el mundo del ferrocarril; interés que se cuela también en su literatura.

Cualquiera que conozca la narrativa benetiana sabrá que su primer relato publicado —«Nunca llegarás a nada»— gira en torno al viaje que dos jóvenes amigos realizan en tren por el norte de Europa. Convenientemente, la cubierta de ese primer libro —titulado igual que el cuento— venía ilustrada con la fotografía de una vía férrea; en concreto, de la línea Lugo de Llanera-Villabona en cuya construcción participó el ingeniero (Imperiale, 2013: 76). Ambos datos se pueden tomar como una declaración de intenciones. Véase, asimismo, el epígrafe que encabeza el trabajo, procedente de un texto inédito, de carácter ensayístico-narrativo, donde se elucubra sobre el proyecto de vivir permanentemente sobre las vías de la Renfe. Revelado por Ramón Benet durante la redacción de estas líneas, sirve como indicio adicional de la pasión ferroviaria de Juan.

En las páginas que siguen, me dispongo a estudiar el lugar que ocupa este motivo en su poética: su representación y los significados que adquiere, tanto en relación con su mundo —en un plano simbólico o metafórico— como con el sistema de *topoi* ficcionales y, en un sentido menos inmanente, con la realidad histórica de España. El tren ha aparecido con insistencia en la obra de novelistas y cineastas desde el siglo XIX (Zola, Tolstoi, Butor, Hitchcock, Highsmith, Theroux). Apenas destacado por la crítica benetiana, vamos a ver que posee más importancia de la que uno pensaría.

2. EL TREN EN EL IMAGINARIO ESPAÑOL DE MEDIO SIGLO

Comencemos por el plano más superficial, más próximo a la realidad objetiva. ¿Qué representa el tren en la mentalidad española cuando Benet inicia su carrera? La impresión es de una marcada ambivalencia. Lejos estamos de las loas proferidas por los partidarios de la industrialización en el siglo XIX, pero también de las reservas de los conservadores. A ojos de aquellos, comenta Casaldueiro (1970: 16), «[l]a locomotora representa la revolución, el progreso; lo que acorta las distancias de modo insospechado, lo que une la ciudad al campo, lo que acerca las clases sociales». Para los reaccionarios supone, en cambio, una «perturbación» del *statu quo* heredado del Antiguo Régimen: «Introduce un nuevo comercio, una nueva economía, un nuevo tipo de hombre que se enriquece o arruina rápidamente» (*idem*: 18). Su figuración literaria, así, varía enormemente. Como dice Ceserani (1999): «Numerous texts, starting with the first decades of the century, represent the train and railroads as disturbing and uncanny inven-

tions, that threaten to completely unbalance both the social landscape and the individual sensibility»; imagen que contrasta con la que hallamos en las obras de los liberales, donde el tren se presenta como emblema «of the rectilinear and rapid advancement of human societies, with the help of technology, towards the new frontiers and the conquests of modernity» (*ibidem*).

El ferrocarril, en los años 50 y 60, ha pasado a ser una opción de transporte más, superada por el avión o el automóvil particular: «el progreso y los avances tecnológicos, interesados en nuevas velocidades, acabaron convirtiendo al tren en un animal de confianza», escribe García Montero (2009: 3). Resta en él un punto de gloria, asociado a un pasado de desarrollo industrial; ha dejado, en todo caso, de ser sinónimo no solo de esta fe en la técnica,¹ sino también del dinamismo ensalzado por los futuristas. Tampoco se observa ya como un heraldo negro de la modernidad; al contrario: rezuma un aire arcaico, de romanticismo un tanto decadente. Eso, cuando no aparece vinculado al ambiente de miseria propio de la posguerra, es decir, al atraso que, se suponía, venía a combatir con su invención.

«El tren era entonces el medio de transporte de los más humildes: soldados, jornaleros, campesinos, cómicos de la legua», dice Sendín García (2012: 307) en su estudio del motivo en la narrativa de Ignacio Aldecoa. Aunque en las antípodas estéticas de Benet, la alusión al mundo del alavés nos sirve como refrendo de esta idea del ferrocarril como una realidad que —previa a la renovación que traerán décadas sucesivas— ha terminado por percibirse como anacrónica, reducto de los parias de la sociedad:

La visión desde el ocio de los opulentos contrasta con las imágenes de un sistema ferroviario anclado en el anacronismo y la vetustez, tónica general de la España de la época, que tan bien captó nuestro escritor si bien de una forma no exenta de cierto cariño romántico (*idem*: 297).

La red de ferrocarriles española de la primera posguerra es, en efecto, una muestra inestimable de la parálisis material e ideológica del país; más aún: de su aislamiento de Europa. Esta miseria influye en el joven Benet, quien, pese a dedicarse profesionalmente a mejorar las infraestructuras, vive en carne propia, como intelectual progresista, la cerrazón social. Fruto de dicha experiencia surgirá esa ambigüedad, esa relación de amor-odio, de la que hablaba antes, y que no se limita al asunto del tren; que se extiende a toda la compleja relación del novelista con su presente. Región, metonimia de la España franquista, refleja a la perfección —y en todos los planos posibles— esa tensión irreductible: como el Ángel de la Historia de Benjamin, mira simultáneamente a futuro y pretérito, a progreso y ruina, sin decidirse por ninguno, manteniendo suspendido el juicio. En dicha irresolución, encarnada en el motivo ferroviario, se funda el universo poético de Benet. A su funcionamiento dedicamos el resto del análisis.

¹ Respecto a este asunto, véase lo que dice el propio Benet, en su *Londres victoriano*, sobre la estación londinense de King's Cross: «Era un edificio de una talla nueva, tan solo equiparable por sus dimensiones a las naves catedrales de los siglos XIII y XIV, justa y digna culminación de las obras que, con más énfasis que propiedad, habían sido comparadas con los grandes monumentos de la Antigüedad; y si estos habían sido elevados por un sentimiento prioritariamente religioso, aquel no lo sería punto menos, consagrado desde el primer momento —con vapor de agua en lugar de incienso, con el acre aroma de la carbonilla para hacer olvidar el sahumero— a la fe en el progreso» (Benet, 1989: 48; cursiva mía).

3. EL TREN EN REGIÓN

Región, capital de la provincia del mismo nombre, no dispone de trazado ferroviario. Así lo constatamos en el mapa incluido en *Herrumbrosas lanzas* donde se ilustra científicamente lo que hasta entonces solo existía en el incierto territorio de la imaginación y el símbolo. Según este documento, la única línea que atraviesa el territorio es el *ordinario* de Macerta, adonde va a morir el recorrido. Ya en «Baalbec, una mancha» somos informados de este hecho: el abuelo del narrador ha participado en la construcción de las vías, solo para descubrir al poco que sus inversiones han pasado a valer «tanto como los cartones que pintaba su hija mayor» (Benet, 1961a: 126). Este vaivén entre la opulencia y el empobrecimiento, entre la promesa de desarrollo y la constatación del deterioro, gobierna la naturaleza entera del ámbito regionato, siempre al borde del colapso. El solo hecho de que su ciudad más importante no goce de este adelanto nos da una idea del panorama. Más significativo es que el municipio enemigo sí cuente con él. En la saga mentada —*Herrumbrosas lanzas*— tenemos un pasaje que muestra de manera gráfica los sentimientos contrapuestos de los capitalinos ante el desequilibrio, así como su percepción del ferrocarril mismo:

Medio siglo después de trazada la red ferroviaria del país, los ilustrados de Región [...] seguían lamentando su suerte, menos instantánea pero más cruel que la de Cartago, divorciada paulatina pero progresivamente del curso de la historia por el gesto imprevisor y desatento de un técnico o un político que, sin pensarlo dos veces, decidió de un plumazo apartarla del progreso y mantenerla alejada del sonido vivificante del silbato de vapor (Benet, 1983: 105).

De todos estos *ilustrados*, quien más lamenta el abandono es Tertuliano Herencia, miembro del Comité de Defensa republicano y apasionado del ferrocarril. Se precisa, con todo, que ello no es «porque viajara mucho, sino porque se sentía despojado más que de un placer y un signo de modernidad y progreso, de toda una familia de emociones relacionadas con la vía férrea» (*ibidem*). El matiz, viniendo de alguien como Benet —tan crítico con el mito del progreso—, no puede pasarnos desapercibido. En realidad, no se trata tanto de la nostalgia de un avance técnico como de la certeza de la indigencia general en que se halla Región y la imposibilidad de salir de ella. Más adelante se nos cuenta que Herencia y sus hombres, en sus estancias en Macerta, no se alojan en el Hotel Terminus, sito en la estación, «porque desde que Región fuera dejada a un lado por la red ferroviaria nacional, su amor por el sistema solo tenía cabida en el concubinato» (*idem*: 106). Respecto al paso del tren, se afirma, en cualquier caso, que «aquella composición y aquella parada eran poco menos que cosa propia, obra suya, obra mucho más suya que de la ingrata, beata y desafecta gente de Macerta, que no sabía apreciar lo que tenía en casa» (*idem*: 107).

La envidia de los regionatos, su indignación por el trato desigual, se hace evidente en otras partes de la saga. Así, a propósito del casamiento de Cristino Mazón con Soledad García Menor, se vuelve a hacer alusión a ella, ahora con más contundencia: la ceremonia, para la que se engalanó el recién abierto hotel Cuatro Naciones, fue «uno de los grandes acontecimientos de la vida regionata, tan escuálida, preámbulo de la brillante y efímera edad de oro que se habría de iniciar con la restauración alfonsina» (*idem*: 319). Lo más revelador viene, con todo, después:

Era en cierto modo la venganza [...] que Región se tomaba sobre Macerta, donde para aquellas fechas se estaba construyendo la fonda del ferrocarril y con el que, gracias a la alcaldada de un político local, había entrado por la puerta grande en la senda del progreso. Ciertos hombres influyentes de Región no se habían de conformar con un trato tan desigual, con un gesto tan arbitrario como antisocial, y decidieron por iniciativa propia tomar sobre sí la obligación que Madrid no había sabido o querido cumplir: poner a su ciudad a la altura de los tiempos, con o sin ferrocarril (*idem*: 319-320).

Hay que decir, aun así, que todo esto cambia tras la guerra. Acabo de referirme a la indigencia de Región. Como sabrá el lector de Benet, esta pasa a convertirse en postración tras la contienda. No se trata, por otro lado, de un estancamiento meramente físico, sino que se extiende a todos los planos. El tren constituye, en este sentido, una de las metáforas más apropiadas. A ello volveré después. Centrándonos en el dominio externo, más o menos objetivo, también en él se aprecia la decadencia que se enseñorea de la provincia —no solo de su capital—, de tal modo que, en los tiempos de posguerra, el ferrocarril ha pasado de ser sinónimo de vanguardia a presentarse como una especie de renqueante dinosaurio. Al comienzo del relato «El demonio de la paridad» nos encontramos con una estampa que apunta en esa dirección:

Antes de volverse hacia él la composición arrancó de nuevo sin superar su desgana —sino llevándosela consigo—, en aquel purgatorio movimiento sin edad ni origen, sin término ni designio, como si la última razón del viaje no fuera otra cosa que el cumplimiento de un castigo impuesto por una desconocida y desaparecida jerarquía que —violentamente expulsada de su imperio en la tierra— no hubiera tenido tiempo de cancelar sus sanciones ni compromisos, con que las líneas verticales de los vagones en aceleración, los reflejos equívocos de los mamparos y cristales habían de transformar un hipotético reposo en un irreal y anacrónica marcha (Benet, 1973: 168).

Compárese esta imagen con los aires de desarrollo y esplendor que respiraban los otros extractos reproducidos. Cabe notar, por cierto, la diferencia estilística entre ambas fuentes, nada desdeñable en la pluma del ingeniero y, de nuevo, significativa respecto de su poética. Se ha hablado de *Herrumbrosas lanzas* como un claro en el hermético y estilísticamente intrincado bosque narrativo de Benet. Allí se avenía el madrileño a pintar la ficción de una forma casi transparente, llamando a las cosas por su nombre y manteniendo a raya su ambigüedad característica. De esta actitud surge no solo un nuevo modo de narrar, sino otra manera de concebir la realidad representada: un punto (o dos) más ligera y, sin duda, menos pesimista que la que informa títulos como *Una meditación* o *Un viaje de invierno*. Es como si la objetividad le concediese una distancia desde la que contemplar los hechos sin la misma carga ominosa. Ello lo despoja, en contrapartida, de las resonancias simbólicas y el poder evocativo de un lenguaje con grandes dosis de lirismo y una diégesis asentada en el mito y la irracionalidad.

En su estudio sobre el simbolismo de Región, dice Castro (1995: 64): «El mundo exterior es el del tiempo de los estudios, de la apertura, del cambio. Es la evolución económica hacia un mundo moderno». Bien, este el universo que columbramos en *Herrumbrosas lanzas*: una mirada desde afuera, diáfana. A medida que se subjetiva la enunciación, el verbo se complica y la ficción se ensombrece, alejándose, a la vez, de la literalidad y privilegiando el componente simbólico. Desde tal perspectiva *interna* es desde donde el tren

presenta verdadero interés para el hermeneuta, engarzando con los principales temas y recursos expresivos de Benet. Considerado desde dicha instancia, lo vemos, por un lado, como epicentro de las fuerzas irracionales —a menudo abiertamente sobrenaturales— que dominan el ámbito regionato, y por otro, como eje en torno al que orbitan motivos abstractos como la espera, el viaje, la ruina, todos ellos dependientes de la mayor obsesión de Benet —el tiempo²— y sometidos a la dualidad razón-espíritu. Paso a analizar estos dos niveles por separado.

4. EL TREN Y LO FANTÁSTICO

Los vagones del tren se han demostrado un espacio idóneo para tramas de suspense, acción, aventura e incluso terror. Hay, a este respecto, líneas que despiden un aroma especial: pensemos en el Transiberiano o el Orient Express, terrenos abonados para el misterio y la inquietud. Algo de ello tenemos también en Benet: véase, al respecto, una de las escenas culminantes de «Nunca llegarás a nada», en la que Vicente —acompañante del protagonista— se deshace del hombre que los vigila de un botellazo; el episodio no tiene nada que envidiar a lo mejor de Hitchcock. A él se unen pasajes caracterizados por la manifestación de lo imposible, ya en el mismo tren, ya en sus inmediaciones. Como dice Ceserani (1999), «the railroad setting and the images linked with trains, tracks and stations [have been used] to represent some of the themes of the uncanny and to give new expressions to the fantastic mode in literature». El relato de Dickens «El guardagujas» es un ejemplo obvio. Hay, sin embargo, otros muchos, en cine y literatura, que interpretan el entorno ferroviario como un dominio arrebatado al espacio y el tiempo, una especie de encrucijada donde se dan cita lo vivo y lo muerto, lo diurno y lo nocturno, lo celestial y lo infernal. El metro suburbano refleja esta confluencia de manera inmejorable; que se lo digan, si no, a Cortázar...

Volviendo a Benet, es conocida su afición por la *ghost story* del siglo XIX inglés, así como la práctica de esta en algunas de sus mejores piezas: *Una tumba* constituye una aportación inapreciable (Gullón, 1983); aparte de ella, tenemos otro puñado de relatos breves que obedecen al mismo modelo: «TLB», «Reichenau», el recién rescatado «La hostería» y «Viator», el que más nos interesa. Todos comparten su ubicación en la supersticiosa provincia regionata, así como la naturaleza de sus espacios concretos: un torreón abandonado, un hotel de carretera, un albergue en medio del bosque y, en fin, una recóndita estación ferroviaria. Se trata, qué duda cabe, de reductos idóneos para la irrupción de lo sobrenatural, no-lugares apartados de la cotidianidad en los que palpitan fuerzas ajenas al entendimiento. El hecho de que la acción transcurra, en todos los casos, de madrugada no es tampoco baladí: conecta con algunas de las constantes del cuento fantástico tradicional; determinadas, es cierto, por la poética benetiana, pero inscritas en la misma línea que nombres como Le Fanu, Lee, los dos James, De la Mare, etc.

Sobre el buque fantasma nos hablaba Benet en *La inspiración y el estilo*. La nómina de enclaves proclives a lo extraordinario, donde el individuo se siente extranjero y amenaza-

² Sería prolijo enumerar todos los trabajos que aluden a este punto en la obra de Benet. Nos conformamos con mencionar uno de los primeros y más celebrados: el de Ortega (1974).

do por poderes incomprensibles, se ve considerablemente ampliada en los títulos citados, así como en la mayor parte de sus novelas (pensemos en la cabaña del Indio y la Cueva de Mansurra en *Una meditación*, en la mansión de *Un viaje de invierno* o en la desvencijada fonda que da título a *La otra casa de Mazón*). Centrándonos en la estación de tren, su representación desde esta óptica se remonta a «Baalbec, una mancha». Aunque de carácter, en general, realista (con todas las reservas que este adjetivo conlleva en una literatura como la de Benet), hay momentos en los que el narrador, contagiado —diríamos— por el hálito de irracionalidad de Región, reproduce la visión alucinante de su tierra, y no en vano, lo hace a propósito del espacio comentado, en particular, de un objeto mediador como el teléfono. Veamos:

Hacia tiempo que en Región había desaparecido la oficina de Correos [...] y no quedaba más sistema de comunicación que el antiguo teléfono del ferrocarril, que algunas noches [...] descolgaban los aburridos ferroviarios de Macerta para oír silbidos, ayes y lamentaciones; historias cavernosas de fantasmas malheridos, y guardas vigilantes, y entrecortados disparos en la noche, y ronquidos de camionetas perdidas en la Sierra, sin dejar huellas en la hierba ni rastro de sus ocupantes (Benet, 1961a: 107).

Esta misma imagen se repite en «Viator». El protagonista del cuento se ve obligado a pasar una noche de noviembre en la estación de la ficticia Cabezas, a la espera del correo de Macerta, cuyo paso se prevé para las tres. Más allá de la fecha —vinculable a la festividad de Todos los Santos—, nos interesa la atmósfera que se genera en la sala de espera: por un lado, el pendenciero jugador de cartas, que pretende estafar al protagonista, y, por otro, el jefe de estación, a quien se debe la narración que introduce lo insólito y que, según aquel, está «completamente loco» (Benet, 1972: 93). Entre las visiones de estos dos personajes se establece una oposición irreductible, fuente de la ambigüedad que caracteriza todo buen cuento fantástico y que nos impide saber a ciencia cierta si el relato del segundo es verdad o si solo se trata de un ardid para ahuyentar al timador (Díaz Navarro, 1992: 116). De acuerdo con el jefe, el tren que aguardan trae consigo a los espíritus de un grupo de mineros que, camino de la Revolución del 34, pereció trágicamente en el paso de un túnel, al detonarse accidentalmente los explosivos que transportaban. Desde entonces, vagan como almas en pena, anunciando su aparición, cada 3 de noviembre, a través del teléfono que preside la sala. Como digo, nunca sabremos si esto es así. Ello no obsta, aun así, para que se active una eficaz imaginaria, que refuerza la concepción del espacio ferroviario como punto de encuentro de potencias *ctónicas*:

Y bien, nunca diría ni se sabría cuál era su fuente de información, pero —para los entendidos— no podía ser otra que el teléfono. Ustedes saben que en esta tierra las voces —voces de lamento, muchas veces, pero de advertencia y caución, las más— surgen por todas partes y a todas horas y ni siquiera respetan el selectivo de la red. Yo tengo algo —y aun mucho— que decir acerca de esas voces; lo de menos es que anticipen los hechos, lo normal es que los provocan (*idem*: 96).

Tanto en «Viator» como en sus otros textos fantásticos, Benet se cuida de presentar lo imposible de forma directa, optando, en la mayoría de los casos, por la indeterminación, la ironía y otras técnicas elusivas. El estilo de escritura vuelve a jugar aquí un papel deci-

vo, con su oscilación entre lo literal y lo figurado, la denotación y la metáfora, y su tendencia a omitir, o dar por sobrentendida, información crítica. La incursión de la subjetividad y lo irracional desdibuja los contornos de la ficción; ello hace posible la sugestión de lo inconcebible; a la par, como avanzaba, dota de segundas lecturas a todos los elementos y situaciones diegéticos. Es aquí donde el discurso benetiano gana en profundidad y, de ser un divertimento, pasa a convertirse en la exposición de una filosofía particular, de clara raíz existencialista, en la que se dirimen las grandes cuestiones del ser humano. Tal ocurre, como veremos, en el relato comentado, así como en otros títulos del corpus de Benet; todo ello con su correspondiente reflejo en el motivo analizado.

5. EL TREN Y EL UNIVERSO BENETIANO

Ya dijimos que el motivo ferroviario se relaciona con aspectos cruciales de la poética de Benet. Si, de acuerdo con la simbología tradicional, el tren representa la evolución, el cambio de un estado a otro (Chevalier & Gheerbrant, 1969: 1013-1014), aquí remite justo a lo contrario: a la parálisis y el desconcierto. Ello es interpretable desde diferentes puntos de vista. En el más superficial, podemos decir que supone la encarnación de las dudas del escritor en torno al mito del progreso; sometida por la ruina y la esterilidad de sus tierras, Región sobrevive en un estado de perpetua decadencia, incompatible con cualquier esperanza de cambio. Ello, de lo que ya hablamos, nos conduce a un plano de mayor abstracción, donde los símbolos dispuestos en el discurso cobran sentido. No soy el primero en afirmar que Región existe fuera del tiempo; o mejor aún, extraña a una idea objetiva, racional, de la dimensión temporal (Benson, 1989: 53). Para los regionatos solo cuenta el fluir sinuoso, no lineal, de un presente incierto, sujeto a un pasado traumático, que, cuando más, se mueve en zigzag, y, en el peor de los casos, desemboca en la suspensión total; letargo al que contribuye, con su vigilancia, el fiero Numa, demostrando lo inútil de cualquier conato de mejora a través de las vías de la razón y el entendimiento, condenando a los lugareños a un *impasse* interminable.

En esta tesitura, pocas cosas más extemporáneas que un ferrocarril que funcionase o que, metafóricamente, supusiera la victoria de la colectividad sobre la ofuscación y el estancamiento. Al contrario: desde su primer relato, recurre Benet a tal motivo para exponer, precisamente, lo opuesto. Recordemos que, ya en las líneas inaugurales de «Nunca llegarás a nada», el narrador habla de un borracho que inquiere «por qué seguíamos empeñados en viajar sin sentido» (Benet, 1961b: 13). El viaje, en efecto, no los lleva, ni al protagonista ni a su acompañante, a ningún lado: parten para luchar contra la desidia del día a día, en busca de una pasión que dé sentido a sus vidas, solo para acabar sintiéndose más perdidos. «El día que, en una estación del absurdo más inmemorable que su propio nombre y más angosta en el recuerdo que su desnuda sala de espera, comprendimos que era inútil seguir buscándola [la pasión], decidimos volver a casa» (*idem*: 21-22), leemos en un momento dado; y más tarde la verbalización del desengaño asociada al motivo viajero: «Porque cuando se emprende un viaje nada debe esperarse si se ha alcanzado ese límite deseable de la incredulidad que ha de coartar el nacimiento de nuevas ilusiones» (*idem*: 50).

De acuerdo con Imperiale (2013: 75) —que dedica una parte de su tesis a explorar este motivo, especialmente en el título recién comentado (cuyo título estima profético de toda

la producción benetiana)—, «el viaje no implica únicamente el desplazamiento físico por parte de quien lo emprende, sino sobre todo un movimiento metafórico empujado por la búsqueda de algo que en la mayoría de los casos no se encuentra». Así es: los viajes, en Benet, o bien se ven frustrados o bien conducen a un fin trágico o, como poco, desesperanzador. Pensemos, más allá del ejemplo dado, en los excursionistas belgas, devorados por la Cueva de Mansurra, en Alejandro Lassa, de *La otra casa de Mazón*, muerto a manos de Yosen, o del personaje innominado, bautizado como *el Viajero*, que abre las páginas de *Volverás a Región*, y que reaparece intermitentemente en la narración. De él dice Costa (1978: 13):

[N]o es más que una víctima inocente del estancamiento de Región; sus únicos pecados han sido tal vez emprender el viaje y la curiosidad. Se le coloca en las situaciones más inverosímiles, se le atosiga, se le engaña, se le insulta, se le hiere, y con todo no desfallece su ánimo, mantiene su dignidad y [...] sucumbe al fin resignadamente ante la imposibilidad de completar su empresa.

Es este un pariente cercano del viajero de «Viator». Al margen de la lectura fantástica que proponíamos del cuento, se superpone una de signo benetiano, centrada ya no en los sucesos presuntamente paranormales cuanto en la plasmación del abandono, físico, social y moral, que recorre la diégesis. Abrumado por ello, el incauto se verá incapaz de culminar su aventura, la realización en cualquier de sus acepciones: en un desenlace anticlimático, no podrá sino aceptar su derrota ante un mundo refractario al avance. Al respecto, merece la pena citar la interpretación de Margenot a partir de las *fases míticas del héroe* de Campbell y, sobre todo, Villegas; a su juicio, el sujeto benetiano supone la subversión del esquema: su periplo lo lleva a convertirse un antihéroe. Aunque de su experiencia extrae el conocimiento para evitar más decepciones, no puede hablarse de una evolución; eso, si sobrevive: como sabemos, más habitual es el encontronazo con el Numa —«adversario arquetípico que enfrenta y destruye al viajero al final de la búsqueda» (Margenot, 1991: 79-105)— o con algún otro poder destructivo.

En el caso del ferrocarril la situación no suele ser tan trágica ni conllevar un choque frontal; en vez de toparse con la muerte, el viajero experimenta la desorientación causada por un trazado incomprensible, que no parece conducir a ningún sitio —un laberinto (Carrera Garrido, 2009)— o, lo que es más común en la serie de Región, el desespero ante un tren que no llega nunca, postrado en una estación roída por el deterioro y la amargura. Retomando «Viator», nos hallamos en él con una descripción que, amén de intensificar la atmósfera perturbadora propicia a la manifestación del horror sobrenatural, incide en esta imagen de lugar dejado de la mano de Dios: «Cabezas», dice, «es una estación de alta montaña, que por aquel entonces daba la cota más alta de la red ferroviaria peninsular después de La Cañada, provista de grandes y sucios ventanales que azotados por el noroeste resueñan toda la noche como un autobús destartado» (Benet, 1972: 92).

Otro buen ejemplo de dejadez lo presenta *Volverás a Región*, donde el sentimiento de absurdidad e inutilidad se hace más palmario. Allí se nos habla de un personaje —el suegro del doctor Sebastián— que trabaja como «guardabarrera de aquel ferrocarril de Macerta que nunca entró en servicio» (Benet, 1967: 118); el negocio, leemos, se clausuró con la llegada de la dictadura, poniendo fin al breve periodo de esplendor industrial anterior a la guerra del que hablaba *Herrumbrosas lanzas*: «como lo testimonian los desiertos túneles y

las obras de arte invadidas por la vegetación que crece en las impostas y las delirantes vías de ese ferrocarril que no conoció otro tráfico ni otras composiciones que las de los burreos» (*idem*: 198).

Por supuesto, cabe una interpretación mimética de estos datos, afin a la que apuntaba en el tercer epígrafe. La misma, sin embargo, me parece aquí más fuera de lugar, menos esclarecedora, que entonces. En la primera novela de Benet late la connotación en cada página, todo reclama una lectura simbólica, coherente con los principios ideológicos y poéticos del autor. Antes aludía a la dualidad *razón-espíritu*, magníficamente explorada por Benson (1989). Pues bien, también es posible aplicarla al ferrocarril. El tren, al menos en teoría, simbolizaría las luces de la razón, el dominio del hombre sobre la naturaleza; al demostrarse un trasto inútil se constata, no obstante, la primacía de lo irracional e inaprensible para el intelecto humano: es decir, del espíritu en su versión más turbadora. La dialéctica remeda la del reloj y el tiempo. Creado aquel para medir este, son innumerables las veces en las que se certifica la derrota del hombre en su empeño. Pensemos en el indómito reloj de Cayetano Corral en *Una meditación*, o en el que gobierna la sala de espera de «Viator». El pasaje que alude a él confirma la superioridad del tiempo respecto a la voluntad humana:

[U]na de las pocas cosas que andan bien en la estación de Cabezas es el hermoso reloj de pared, de la casa Garnier, de París, de esfera romana y un doble carillón orgulloso de su mecanismo y satisfecho por el cumplimiento de su deber. Reparad —parece decir— tanto los que estáis atentos como los que, prefiriendo el silencio, gustaríais mejor no oírlo, reparad —repito— que yo sigo velando por vosotros y cumpliendo con un deber que nadie me ha impuesto (Benet, 1972: 90).

Con el tema del tiempo se relaciona, como es obvio, el motivo de la espera, al que también nos referíamos, y que adquiere una importancia de primer orden en el dominio ferroviario. En su estudio, lo liga el citado Benson (1989: 179-182) a las dilaciones que opone el discurso benetiano a la comprensión cabal del conjunto y, en la diégesis, a la decepción que inexorablemente aguarda a quienes se afanan por entender y controlar los misterios de la existencia. Estaríamos, pues, ante otro tipo de anticlímax, que debemos vincular con lo que comentábamos sobre la frustración del héroe y con todas las demás formas de mentís que plantea la literatura del ingeniero. En cuanto al tren, toma cuerpo tanto en los personajes varados en una estación desangelada como en los que inician un viaje sin destino definido y en los que no acaban de decidirse a acometerlo y se ven igual de frustrados (Imperiale, 2013: 75-78). De todos, el mejor ejemplo sería Marré Gamallo, de *Volverás a Región*, quien tras el impacto de la guerra, y perdido su amante, sufre lo indecible para emprender el regreso:

De forma que tantas veces como pretendí ponerme en viaje [...] me vi finalmente sentada en la cuneta de una carretera desierta o en el andén de una estación del absurdo, antes o después de Macerta, confusa, turbada y sin fuerzas para prolongar un instante más una decisión contraceptiva (Benet, 1967: 158).

Esta indecisión, que la lleva a refugiarse en el Hotel Terminus, termina, al cabo, por resolverse; con la certeza, eso sí, del desengaño. Así se entiende ese pasaje que nos la pre-

senta «con los ojos clavados en el horario de los trenes, ante esa hora de la llegada a la estación de Macerta escrita con tiza y trazo apresurado y en la que la voluntad se resistía a creer porque no podía concebir los pasos que habría de dar, una vez que el tren se hubiera detenido» (*idem*: 125). Tras numerosos titubeos, consigue, como digo, vencer la resistencia; ello solo servirá, empero,

para detener el llanto y la pataleta y a sabiendas de que todos sus sofismas tendrán un menís en cuanto se abra la taquilla, en cuanto le entreguen el billete de Macerta, en cuanto se suba al ordinario de Región para dirigirse a aquella casa que no ha podido apartar de su mente desde que acabó la guerra (*ibidem*).

Pocos fragmentos más ilustrativos de la inanidad de todo intento de controlar el destino y dar cuenta de las aspiraciones de los regionatos. Prisioneros de un mundo sumido en la parálisis, incapaces de volver el tiempo a su favor, no les queda sino someterse a su imperio y aceptar la impenetrabilidad del espíritu, so pena de ser castigados por su osadía. El tren, en este contexto, se revela, paradójicamente, como un aliado de la ruina y el desencanto, espejo del abandono que padece el país entero, ya no en la ficción, sino en la realidad de la posguerra.

6. CONCLUSIONES

Benet era un apasionado del universo ferroviario. Así lo constatan diversos detalles de su biografía. Lo apreciamos, igualmente, en su literatura. En las páginas precedentes he acometido una interpretación del motivo del tren, la estación y demás elementos afines en la narrativa del madrileño, con especial atención a los relatos ubicados en Región. En un movimiento de afuera hacia adentro hemos ido viendo cómo esa mirada celebratoria, heredera del progresismo del siglo XIX, iba dando paso a una lectura simbólica conectada con los aspectos menos complacientes del discurso benetiano. Así, si en *Herrumbrosas lanzas*, donde el orbe ficcional se presenta más o menos despejado de las brumas —estilísticas y filosóficas— acostumbradas en Benet, el ferrocarril aún era sinónimo de adelanto y superación, en otras piezas de mayor peso intelectual y pesimismo existencial, el tren se antoja extraño a los deseos de mejora, instituyéndose, a cambio, en emblema de la decadencia que se cierne sobre Región tras la Guerra Civil.

Incardinado en la poética del autor, y estrechamente relacionado con las constantes de su narrativa, el motivo deviene un símbolo más en un sistema que, pese a su eventual oscuridad, remite con fuerza a los temas y registros predilectos de Benet (el tiempo, por encima de todos). De este modo, investido de los atributos irracionales que subyugan el ámbito regionato, pasa a ser, bien escenario privilegiado de la manifestación de lo sobrenatural —una de las caras del espíritu—, bien, en un plano de mayor profundidad, representación de la parálisis o, cuando más, el desconcierto de las criaturas ficcionales. Ello, notorio en su primer cuento, se agudiza en la serie de Región, aun en el texto que tomamos como ejemplo de la dimensión fantástica del ferrocarril; contexto en el que enlaza con dos motivos recurrentes de la poética benetiana: el viaje y la espera. Asociados con la temática temporal, establecen una ecuación cuyo resultado es, invariablemente, el fracaso, la decepción de

unas almas que acuden a la estación o se suben al vagón con la expectativa de encontrarle un significado a sus vidas y, con ello, abandonar el marasmo en el que se sienten hundidas.

En definitiva, y retomando la tesis inicial, se dibuja una imagen ambivalente, como casi todo en la literatura de Benet: partiendo de una pasión disfrutada en la vida real y proyectada en la epidermis de su creación —donde hallamos también el inédito «Crepúsculo en la Renfe»—, vamos a desembocar a una sima de desilusión, semejante a las otras que pueblan el universo del ingeniero: desde el taller de Cayetano Corral hasta el bosque prohibido de Mantua, tálamo último de los sueños de redención. En dichas circunstancias, el paralelismo con la sociedad española del momento es innegable: asfixiada por un régimen inmovilista, no le queda más que aguardar a un tren que quizá nunca llegue, o que si llega, la llevará adonde no quiere ir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENET, Juan (1961a). «Baalbec, una mancha», *Cuentos completos 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1977, pp. 101-139.
- BENET, Juan (1961b). «Nunca llegarás a nada», *Cuentos completos 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1977, pp. 13-63.
- BENET, Juan (1967). *Volverás a Región*. Barcelona: DeBolsillo.
- BENET, Juan (1972). «Viator», *Cuentos completos 2*. Madrid: Alianza Editorial, 1977, pp. 89-98.
- BENET, Juan (1973). «El demonio de la paridad», *Cuentos completos 2*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 167-179.
- BENET, Juan (1983). *Herrumbrosas lanzas*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- BENET, Juan (1989). *Londres victoriano*. Barcelona: Planeta.
- BENSON, Ken (1989). *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*. Estocolmo: Stockholms Universitet.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2009). «La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 1, pp. 23-41.
- CASALDUERO, Joaquín (1970). «El tren como símbolo: el progreso, la clase social, la cibernética en Galdós», *Anales galdosianos*, año V, pp. 15-23.
- CASTRO, Odile (1995). «Región: la dinámica de un espacio simbólico», *Hispanística XX, Juan Benet: Ensayos*, 12, pp. 61-87.
- CESERANI, Remo (1999). «The Impact of the Train on Modern Literary Imagination», *Stanford Humanities Review*, 7, 1, en línea: <http://web.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/ceserani.html> [consulta: 12/06/2016].
- CHAMORRO, Eduardo (2001). *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*. Barcelona: Muchnik Editores.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, (1969). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- COSTA, Luis (1979). «El lector-viajero en *Volverás a Región*», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, pp. 9-19.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (1992). *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid: Editorial Complutense.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2009). «Última estación», *Babelia. El País*, 26 de septiembre, pp. 2-3.
- GULLÓN, Ricardo (1983). «Sobre espectros y tumbas», *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp. 231-244.
- IMPERIALE, Stefania (2013). *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet*. Tesis doctoral. Venecia: Università Ca'Foscari, en línea: <http://dSPACE.unive.it/bitstream/handle/10579/3005/Contar%20por%20imágenes%20Stefania%20Imperiale.pdf?sequence=1> [consulta: 12/06/2016].

- MARGENOT III, John B. (1991). *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*. Madrid: Pliegos.
- ORTEGA, José (1974). «Estudios sobre la obra de Juan Benet», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 284, pp. 229-258.
- SENDÍN GARCÍA, Manuel Á. (2012). «El ferrocarril y los paisajes ferroviarios de la posguerra en la obra literaria de Ignacio Aldecoa», *Ería. Revista cuatrimestral de geografía*, 89, pp. 291-308.

LAS ANTOLOGÍAS DE 1934 Y LA INTERNACIONALIZACIÓN DE LOS POETAS DEL 27

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

La reciente publicación en Sevilla por Ediciones Ulises del libro *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, de Giacomo Prampolini, en edición de Gabriele Morelli, célebre antología aparecida en Milán hace más de ochenta años, ha puesto de manifiesto cómo los poetas de la Generación del 27 comenzaron a ser conocidos fuera de España a través de las antologías, que, curiosamente coincidieron en el año 1934, que significó para este grupo de poetas el momento de máxima difusión en España y en el extranjero, ya que, junto a la *Cosecha* de Prampolini, se publicaron aquel año la segunda edición de la antología de Gerardo Diego, con el título de *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, considerablemente ampliada a otros poetas más jóvenes; la de Mathilde Pomès *Poètes espagnoles d'aujourd'hui*, aparecida en Bruselas; la *Antología de poetas españoles*, de José María Souvirón, en Santiago de Chile; y la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1892-1932)* de Federico de Onís, aparecida en Madrid, dignas continuadoras de la antología publicada en Leipzig, en 1927, por José F. Montesinos, *Die Moderne Spanische Dichtung*.

Porque, en efecto, la primera presencia internacional en una antología de los poetas del 27 se produce cuando J. F. Montesinos, publica en Alemania *Die Moderne Spanische Dichtung* en el significativo año de 1927. El autor fecha su prólogo en Hamburgo, en otoño de 1926, aunque asegura que el libro lo terminó en el verano de 1924. Fecha por lo tanto muy temprana, coincidente con otra antología internacional, esta aparecida en una revista francesa, *Intentions*, en abril-mayo de 1924, en un número doble y especial (el 23-24), la titulada *La jeune littérature espagnole*, de Antonio Marichalar. La revista incluyó del grupo canónico a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Dámaso

Alonso, junto a otros escritores no tan jóvenes, como Alonso Quesada (de 1886), Fernando Vela (de 1888), Adolfo Salazar (de 1890) o Rogelio Buendía (de 1891), además de Juan Chabás, Antonio Espina o José Bergamín, junto al propio Marichalar. En total trece escritores, de los que cuatro son más conocidos como prosistas.

La de Montesinos es una antología general de la poesía moderna española, que se abre con los poemas de Salvador Rueda (4) y de Rubén Darío (10) y recoge los de Antonio Machado (7), Juan Ramón Jiménez (17), Manuel Machado (6), Eduardo Marquina (2), Francisco Villaespesa (3), Miguel de Unamuno (5), Ramón del Valle-Inclán (5), Ramón Pérez de Ayala (4), Enrique Díez Canedo (3), Enrique de Mesa (3), Tomás Morales (4), Vicente Medina (1), José María Gabriel y Galán (2), José Moreno Villa (3), Luis Fernández Ardaín (1), Francisco Martínez Corbalán (1), Federico García Lorca (2), Dámaso Alonso (3) y Pedro Salinas (4). Como vemos, dado lo temprano de la fecha, la presencia de los poetas del grupo canónico del 27 es mínima, aunque nada despreciable. De Lorca se incluyen «Balada de la placeta» y «Balada interior»; De Dámaso, «País», «Calle de arrabal» y «Tarde»; y de Salinas, «Deja ya de mirar», «Cerrado te quedaste», «Yo no te había visto» y «Cómo me duermes al niño». Es importante que en 1926 el antólogo solo dispone del *Libro de poemas* de Lorca (1921), de *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921) de Dámaso, y de *Presagios* de Salinas (1924), del que asegura que aún no hay ejemplares para el público. Acompaña a la selección antológica un estudio preliminar en alemán de 119 páginas, que, en realidad, es una historia de la poesía española más reciente. De este estudio, en el capítulo III del apartado dedicado a la poesía española entre 1914-1924, hace referencia a muchos poetas de la época empezando por Gerardo Diego, del que dice:

A otros poetas no se les puede atribuir el ultraísmo en el sentido estricto de la palabra, aunque sus nombres y poemas a menudo aparecen en las revistas mencionadas anteriormente. Esto se aplica, por ejemplo, a Gerardo Diego, en cuyo hermoso libro *Soria* (1923) se encuentran diversas ecos de *Soledades* de Machado; de otras influencias tampoco se libra Diego; pero siempre supo unir elementos ajenos en armonía con la fuerza de su personalidad poética.

Siguen breves anotaciones sobre Antonio Espina, León Felipe, Valentín Andrés Álvarez, para continuar con un largo estudio sobre Federico García Lorca, del que señala:

Poseen mucho más fuerza las poesías del granadino Federico García Lorca (nacido en 1898) incluidas en 1921 en su *Libro de poemas*. Esta colección de poemas supuso un éxito sensacional. En relación con lo formal, el libro no ofrece nada sorprendente. Lo que admira el público es más bien la fuerza natural de la que hablan estos versos. Entre los poetas españoles de los últimos años no hay nadie que posea tan poca formación literaria, aunque tampoco hay ninguno que muestre un talento poético tan pronunciado como García Lorca.

Y termina asegurando que

no todo lo que se encuentra en el *Libro de poemas* es poesía ocasional; la *poesía pura* que con tanto fervor trataron de encontrar Jiménez y los poetas más jóvenes, la logra García Lorca en algunos poemillas de forma excelente. Por otra parte, el *Libro de poemas* contiene poemas de carácter bastante desigual; pertenecen a varios años; algunos de ellos son fracasos obvios; lo cual sin embargo muestra la madurez y fuerza de la sensibilidad artística.

Como observamos son juicios muy certeros y sobre todo viniendo de Montesinos, contertulio de Federico y de otros muchos jóvenes granadinos en la tertulia de El Rinconcillo, lo que no resta objetividad a la hora de señalar aciertos y debilidades.

Las reflexiones que siguen a continuación sobre el joven Dámaso Alonso, son del máximo interés:

En 1921 también aparecieron los *Poemas puros* de Dámaso Alonso, con poesías de carácter completamente diferente. Alonso es lo contrario de Lorca. Posee una fina educación literaria. En consecuencia, encontramos en él una gran pureza formal, en contraste con Lorca. Por supuesto, faltan por otro lado en sus poemas las características ingeniosas que hacen que te olvides de los errores y debilidades de Lorca. Característico de la poesía de Alonso son los tres sonetos finamente pulidos, que colocó a la cabeza de sus poemas. Varios de los actuales *Poemas puros* recuerdan las *Soledades* de Machado, por ejemplo, *Volverás a deshora*; pero la mayor parte de la colección siguen las recientes tendencias de la poesía española, especialmente los *Poemillas de la ciudad*, de las que insertamos una muestra de nuestra colección.

Tras una breve referencia a Juan Chabás, dedica extensas palabras Montesinos al Salinas de su primer libro, *Presagios*, el libro más reciente al que se alude en el estudio. Y nuevamente hemos de destacar los aciertos del joven estudioso y antólogo:

Un poco más tarde, destacó Pedro Salinas. Recogió en 1924, bajo el título *Presagios*, poemas que en parte habían aparecido previamente en revistas. Los de *Presagios* no son experimentos poéticos de un novato, sino creaciones de un poeta maduro, surgidos de un trabajo cuidadoso, sin duda entre los mejores de la reciente poesía española. Desafortunadamente, el libro aún no está disponible al público.

Después dedica unas líneas a Jorge Guillén, que recordemos que en esta fecha aún no había publicado su primer libro *Cántico*, lo que haría en 1928. Únicamente cita sus colaboraciones en revistas como *La Pluma*, *Índice* o *España*, para señalar a continuación la clara influencia del arte de Paul Valéry en él.

Otro aspecto interesante de esta antología es la bibliografía que cita en el prólogo, y en primer lugar las historias de la literatura, que no son otras que una edición alemana del manual de Fitz Maurice-Kelly de 1925, el de Hurtado y González Palencia del mismo año, el de Cejador de 1919-1920, el de González Blanco de 1907-1909, así como los libros de Cansinos Assens *La nueva literatura* (1917) y *Poetas y prosistas el novecientos* (s. a.), de Madariaga *Semblanzas literarias* (1924), varios artículos de Díez Canedo («La litterature castillane d'aujourd'hui», 1915; «Relaciones entre la poesía francesa y española desde el romanticismo», 1914) y el artículo de Valery Larbaud «Poètes espagnols et hispanoamericains» (1920). No son menos interesantes las antologías recordadas en este mismo prólogo: *La corte de los poetas* de Emilio Carrere (1906), *La nueva Musa. Antología de líricos modernos en España* de E. de Ory (1909), *Parnaso español contemporáneo* de José Brisa (1914) y *Antología de la versificación rítmica* de P. Henríquez Ureña (1908).

De la *Cosecha* de Giacomo Prampolini se imprimieron, en Milán, en castellano y en fecha tan temprana como 1934, y con exquisita tipografía, 200 ejemplares numerados y fuera de comercio. Fue el editor Juan Scheiwiller quien encargó a la imprenta de Pietro Vera de Milán esta edición destinada a sus amigos, y el volumen supuso en Italia la primera opor-

tunidad para que se conocieran los poetas de la joven literatura, como se habían denominado en la década de los veinte en España, que representaban la innovadora poesía española de aquellos años, los componentes de la llamada Generación del 27, que a la altura de 1934 ya eran considerados una promoción consolidada y de gran prestigio nacional e internacional, desde que los reuniera en 1932, en su célebre antología de la poesía española contemporánea Gerardo Diego, publicada con el título de *Poesía española. Antología 1915-1931*.

Prampolini reunió en su edición, y por este orden, y con el título de «Dieciocho poetas de hoy», poemas de Antonio Machado (5), Juan Ramón Jiménez (6), José Moreno Villa (3), Rogelio Buendía (2), Pedro Salinas (8), Jorge Guillén (8), Dámaso Alonso (2), Juan Larrea (2), Gerardo Diego (6), Federico García Lorca (4), Rafael Alberti (17), Fernando Villalón (3), Emilio Prados (1), Vicente Aleixandre (1), Luis Cernuda (3), Manuel Altolaguirre (3), José María Luelmo (2) y Rafael Laffón (2). Todos ellos, menos Buendía, Luelmo y Laffón habían figurado en la antología de Gerardo Diego de 1932. Y algo muy interesante es que a esta selección de poetas contemporáneos, preceden tres colecciones de poemas tradicionales: *Romancero*, *Cancionero* y *Cantares*, interesante recopilación de lírica de tipo tradicional que ocupa prácticamente la mitad de la antología.

La figura del colector, Giacomo Prampolini, merece ser recordada. Nacido en Milán en 1898, se graduó en Letras y en Derecho y destacó en los círculos literarios por su vasto dominio de idiomas, a la vez clásicos y modernos. Centró gran parte de su actividad como crítico y ensayista en la preparación de monumentales repertorios en la literatura mundial. Su obra más conocida es *Storia universale della letteratura*, que se publica por primera vez en Milán entre 1932 y 1938 en cinco volúmenes y se reedita en el período de posguerra en siete volúmenes. En español aparece en Buenos Aires en 1940-41. Fue autor de la antología *Letteratura olandese e fiamminga 1880-1924* y de una *Grammatica teorico-pratica della lingua olandese* (1928). Tradujo a autores franceses, daneses, escandinavos e ingleses (suya es la versión de las *Novissime avventure di Sherlock Holmes*, publicadas por Mondadori en 1928). Murió en Pisa en 1975.

Gabriele Morelli, en su introducción, da muy buena cuenta de todas las circunstancias históricas ya que rodearon la publicación de esta antología, y sobre todo indaga de dónde pudo Prampolini obtener datos y poemas para construirla. Para ello señala algunas fuentes posibles, junto a la antología de Gerardo Diego, como un trabajo de Juan Ramón Masoliver, lector en Génova, titulado «Indice della nuova lirica spagnola», aparecido en el número 24, 14 de febrero de 1933, de la revista genovesa *Il mare. Suplemento Letterario 1932-1933*. Pero considera que la selección de poetas y de poemas responde con seguridad al propio gusto de Prampolini, buen conocedor de la poesía española, como evidencia también la selección de lírica de tipo tradicional que encabeza esta antología.

Y es muy cierto que, si hacemos un cotejo con la edición de 1932 de la antología de Gerardo Diego, son muchos los poemas que coinciden y que posiblemente Prampolini los tomase de aquella recopilación, por lo menos en el caso de los poetas más jóvenes, siempre haciendo una excepción, como se verá, en el caso de Rafael Alberti. Exactamente, de Antonio Machado coinciden tan solo dos proverbios («Bueno es saber que los vasos», «Todo pasa, todo queda»); de Juan Ramón Jiménez un solo poema, «Epitafio ideal de un marinero»; pero casi todos en los demás casos: José Moreno Villa (los tres poemas escogidos), Pedro Salinas (cuatro de ocho), Jorge Guillén (seis de ocho), Dámaso Alonso (los dos), Juan Larrea (los dos), Gerardo Diego (los seis), Federico García Lorca (los cuatro), Rafael

Alberti (seis de diecisiete), Fernando Villalón (los tres), Emilio Prados (el poema), Vicente Aleixandre (el poema), Luis Cernuda (los tres) y Manuel Altolaguirre (los tres).

La *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)* de José María Souviron, terminada de imprimir el 15 de marzo de 1934, en Santiago de Chile (Nacimiento) une a su calidad y notable estudio preliminar el hecho de haber sido publicada en Chile, condición para el conocimiento internacional de los poetas más jóvenes que el propio autor utilizará como argumento para justificar su antología. Nacido en Málaga en 1904, licenciado en Derecho, perteneció al grupo malagueño de Prados, Altolaguirre e Hinojosa, vivió en París desde 1931 y desde 1933 en Santiago de Chile hasta 1953 en que regresó a España y trabajó en el Instituto de Cultura Hispánica, integrado plenamente en el grupo de poetas de Luis Rosales, José García Nieto, Leopoldo Panero, etc. Murió en 1973.

Comienza su introducción declarando su objetivo: «Poner en las manos, ante la vista de los que gusten la poesía en estas tierras americanas de idioma español, el panorama reciente de los poetas de España», porque «las antologías de este orden que se han hecho en España no se han extendido por América» y ya que en un reciente periplo americano no ha visto un solo ejemplo de ninguna de las dos antologías de Gerardo Diego en librerías y tampoco «la esperada de Maravall y Santeiro». Por cierto, esta antología finalmente no se llegó a publicar según las informaciones que hemos podido recabar en registros bibliotecarios.

Los antologados y número de poemas son: Juan Ramón Jiménez (47), Manuel Machado (16), Antonio Machado (26), Enrique de Mesa (12), Rogelio Buendía (9), José Moreno Villa (17), Mauricio Bacarisse (9), Juan José Domenchina (6), Antonio Espina (12), Gerardo Diego (19), Federico García Lorca (18), Pedro Salinas (18), José María Souvirón (18), Rafael Alberti (33), Emilio Prados (4), José María Hinojosa (4), Manuel Altolaguirre (12), Luis Cernuda (6), Josefina de la Torre (6), Jorge Guillén (18), Vicente Aleixandre (5), Juan Larrea (5). Y en nota a su introducción añade «sin olvidar a algunos más» los nombres de Tomás Morales, Dámaso Alonso, Pedro Garfías, Joaquín Romero Murube, José María Luelmo, Ernestina de Champourcin, José Emilio Herrera, Adriano del Valle, Alejandro Casona, Rafael Porlán y Merlo, Antonio de Obregón, León Felipe, Valentín Andrés Álvarez, Fernando González y otros...

Se habrá advertido dos notas curiosas: se ha incluido a sí mismo y ha dejado fuera, del grupo canónico o nuclear, a Dámaso Alonso. Los otros nueve están incluidos, ordenados, tal como se ha señalado, por fecha de publicación del primer poemario, razón por la cual cierran Guillén y Aleixandre.

Los gustos del antólogo se reflejan muy bien en los poemas escogidos y en los juicios que va deslizado junto a los obligados datos biográficos y bibliográficos que preceden a la selección de cada poeta. Así de Gerardo Diego, recuerda que hay en él

dos caminos bifurcados desde su personalidad, hacia su poesía. El creacionista, alejado de toda reflexión exterior, puramente interno, deseando erigir su mundo sobre las ruinas de los otros, para volver al principio y originar la imagen libre, creada y creadora. Y el lirismo sencillo, en contacto con el exterior, humano y vibrante. Esta diferencia se destaca entre su *Manual de espumas* y sus *Versos humanos*.

Pero lo cierto es que la antología recoge sobre todo poemas clásicos de Diego, sonetos y canciones fundamentalmente, entre ellos los obligados, como «El ciprés de Silos».

De García Lorca valora su ascendencia tradicional: «ha cogido como nadie ha sabido ni ha podido hacerlo, la tradición de su tierra, transmitida insensiblemente a través del tiempo. Y con un estilo lleno de originalidad ofrece su inspiración intensa y estupenda». Destaca que *Romancero gitano* es el «libro cumbre de nuestro tiempo, poema genial de Andalucía en el que lo clásico y lo nuevo, lo popular y lo exquisito se combinan maravillosamente». Y, en este caso, la antología recoge sobre todo poemas tradicionales, aunque ya incorpora dos de *Poeta en Nueva York*: «Nueva York oficina y denuncia» y «Oda al rey de Harlem». El dedicado a Salinas también es un juicio muy original:

La poesía pura tiene en él uno de los mejores y fervorosos cultivadores. Su percepción llega a los matices más insospechados y escogidos. Un dejo que podría llamarse romántico se asoma veladamente a sus poesías, que forman un mundo aparte, transcrito del mundo real, pero permanente, imposible de incluir en ninguna moda momentánea o pasajera. Lo moderno que hay en la poesía de Salinas está utilizado porque es vital o porque es poético, no por nuevo exclusivamente. El motivo sencillo, que pasa inadvertido por la multitud, lo recoge este poeta para destilar esencia de belleza. Vibración ante el presente, pero con incambiables temas humanos. Imágenes producidas en contacto con las realidades, perfeccionadas con una larga experiencia —intensa, mejor— del mundo sensible.

Por supuesto, en el caso de Salinas, los poemas proceden de sus tres primeros libros, *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*, publicados entre 1923 y 1931. No hay poemas de *La voz a ti debida* (1933). El mejor Salinas todavía no había llegado.

De Rafael Alberti destacará las innovaciones que supone *Sobre los ángeles* (1929), pero antes destaca su aportación a la lírica más clásica: «Sobre lo popular está siempre brillando la personalidad extraordinariamente clásica del autor. Clásico en sentido constante, actual, lejos del parnasianismo resurreccionista». Y *Sobre los ángeles* desata el entusiasmo del antólogo: «Poesía grandiosa, profunda, de un lirismo ensordecedor y misterioso. Constituye su visión del mundo no hecho, de creación y análisis, caótico y genial, la manifestación quizá más plena de la poesía española del momento».

Ni Prados ni Altolaguirre merecen un comentario crítico de Souvirón, que se limita a dar algunos datos biográficos. Sorprende esta actitud en quien con ellos fundaría la revista *Ambos* y formaría un grupo en Málaga que la historia ha reconocido después. Es más explícito con Cernuda, del que recoge seis poemas aún no reunidos en libro, tres de *Un río, un amor*, de 1929, pero que no se publicaría hasta 1936; y otros tres de *Donde habite el olvido*, de 1932-1933, que se publica ese mismo 1934. Recuerda, en primer lugar, la crítica «archivadora y comparativa» que quiso hundir su primer libro, del que no recoge ningún poema por cierto, para indicar a continuación: «De una raíz estrictamente andaluza, la poesía de Cernuda lleva ella, además, la demostración de una franca personalidad independiente y un marcado sello de trabajo apasionado y depurador en su clarividencia».

Y parecidos juicios merece Jorge Guillén:

Su labor poética, depurada y conseguida perfectamente a través de una disciplina artística, le hace obtener una finura de calidades que produce una poesía insuperable. Su obra es una mejoración lenta y controlada. La palabra reduce su justeza hasta los límites más exactos. El verso cobra un valor aireado y exquisito, de iluminación de superfluidades, de seriedad expresiva.

Al que considera «uno de nuestros mejores poetas contemporáneos» no duda en relacionarlo con Valéry y con la poesía pura que «es en Guillén un instinto y una persuasión, apareciendo juntos en sus versos la plena consecución esquemática de lo que dice, y la inspiración clara, diáfana, de lo que quiere decir». De los dieciocho poemas escogidos, quince los toma de la edición de *Cántico* de 1928 y por el mismo orden en que aparecen en esa edición; y los tres últimos aparecieron en *Revista de Occidente*, CIII, 1932.

Cuando de Aleixandre trata, alude a su primer libro, *Ámbito* (1928):

Consiguen sus versos una ligereza y una ingravidez insospechadas y originales. Poeta interior, nacen sus poesías al margen de procesos ideológicos, evolucionando desde monólogos internos, en vuelo, hasta salir, ansiosos de luz, plenamente inspirados, a volar en el aire.

Para luego referirse a que tras este libro inicial «deriva hacia unos derroteros, en ansia de dar a su obra una calidad lírica consonante con su temperamento libre, justo, ardiente». Cita *Espadas como labios*, de 1932, del que recoge tres de los cinco poemas incluidos junto a dos que se integrarán en *La destrucción o el amor*, pero ya en 1935.

Excepcional y monumental es la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1892-1932)* de Federico de Onís (Madrid, Centro de Estudios Históricos) a cuya preparación dedicó más de quince años y, con toda seguridad, es la obra maestra entre las suyas. La figura de Federico de Onís es fundamental para entender la internacionalización de la literatura española y su difusión en Estados Unidos, ya que desde su llegada a la Universidad de Columbia en Nueva York, en 1918, se convirtió a en un auténtico embajador de España. Y la antología fue fundamental en este aspecto. Aunque publicada en Madrid, en el Centro de Estudios Históricos, al que había pertenecido Onís, el hecho de estar su autor en Estados Unidos y la posición tan estratégica de su figura como centro del primer hispanismo norteamericano fueron fundamentales para la difusión de los jóvenes poetas del 27 en el exterior. Nacido en Salamanca en 1885, en su Universidad estudió y fue discípulo de Unamuno. En Madrid realizó su tesis bajo la dirección de Menéndez Pidal, ingresó en 1907 el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y en 1915 obtuvo la cátedra de Literatura Española de la Universidad de Oviedo y posteriormente la de Salamanca.

La reciente edición de esta antología con un excelente estudio preliminar de Alfonso García Morales (Renacimiento, 2012) ha recuperado su figura en el marco de la vida académica española al analizar la evolución de su pensamiento sobre España y su cultura en relación con Europa y con América, que le distancia de Unamuno y le aproxima más a Ortega y a Menéndez Pidal y al espíritu de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y al Centro de Estudios Históricos.

Desde 1918 fue profesor de Literatura Española en la Universidad de Columbia en Nueva York, donde fundó en 1920 el Instituto de las Españas, que contribuyó de forma decisiva a la difusión del hispanismo en los Estados Unidos. Allí recibió en 1929 a Federico García Lorca. En 1954, al jubilarse, se marcha a Puerto Rico donde permaneció hasta su suicidio en 1966.

Si advertimos que la antología reúne nada menos que a 150 poetas, españoles e hispanoamericanos, desde el año 1882 con Manuel González Prada, nacido en 1844, Manuel Gutiérrez Nájera y Manuel Reina a la cabeza, y finaliza con Jorge Luis Borges y Pablo Neruda, el más joven, nacido en 1904, en unas 1200 páginas, tendremos una idea de lo

ambicioso del proyecto, en el que figuran poetas de todas las categorías y movimientos, desde Unamuno, Machado y Juan Ramón, a los regionales, entre ellos Vicente Medina, y los más denostados, como ocurre con Luis de Tapia, por poner un ejemplo. En la zona que nos interesa, crea Onís dos sectores: el primero, en el capítulo «VI. Ultramodernismo: 1914-1932», en el apartado «1. Transición del modernismo al ultraísmo» y en el grupo de poetas españoles, sitúa, con el número de poemas que se indica, a José Moreno Villa (15), Juan José Domenchina (5), Mauricio Bacarisse (1), Antonio Espina (6), Francisco Vighi (3), León Felipe (3), Ramón de Basterra (3) y Fernando Villalón (5). En realidad son poetas nacidos entre 1881 y 1905 y constituyen un grupo muy heterogéneo, como es fácil advertir. Sin embargo, en el apartado «2. Ultraísmo», y en el grupo de poetas españoles reúne a los que ya forman parte de la nómina nuclear del 27: Pedro Salinas (12), Jorge Guillén (11), Gerardo Diego (18), Federico García Lorca (11) y Rafael Alberti (11). Quedan fuera Aleixandre, Alonso, Prados, Cernuda y Altolaguirre. Sitúa el límite final en 1933. Interesantes observaciones que son de aplicación a los seis españoles escogidos y a los otros tantos americanos que cierran la antología.

En efecto, los poemas proceden de libros publicados, de manera que de Salinas no hay de *La voz a ti debida*, aunque la cita en un apéndice final; de Guillén, junto a todos los poemas de *Cántico* de 1928, incluye uno de la plaquette *Ardor*, de 1931, y lo mismo realiza con Diego, Lorca y Alberti, del que incluye un poema de *Sobre los ángeles*. Pero ninguno, claro está, de *Poeta en Nueva York*.

Son muy acertados los amplios comentarios que hace Onís sobre cada uno de los poetas antologados, pero en algunos se detiene especialmente. Y este es el caso de Salinas, en el que descubre una gran contención expresiva: «Su poesía progresa seguramente en pureza y concentración, pero no cambia en lo esencial, porque desde el principio ha rechazado todo lo que es extraño a su más estricta intimidad psicológica y poética». Y destaca su fisonomía propia, su tono de confianza humana y su técnica desrealizadora, así como su humor, y que a pesar de su aparente sencillez y naturalidad, su poesía surge de «un proceso de selección y por modos de creación poética nuevos, sutiles y complejos». En las adiciones finales de la antología asegura, al constatar la aparición en 1933 de *La voz a ti debida*, que este libro «significa la culminación de su originalidad poética» y que debe de ser leído «para darse cuenta del valor actual de este poeta».

Extenso es también el comentario dedicado a Jorge Guillén, del que destaca que solo ha publicado un libro y muy tarde, aunque sus poemas habían aparecido en revistas mostrando su originalidad. A su poesía, señala,

no la define ni la tendencia sobrerrealista, ni el clasicismo de las formas métricas, ni la insignificancia de los temas, ni la ausencia de los soportes ideológicos, emocionales y reales [...]. La define precisamente el hecho de que sea indefinible su patente peculiaridad [...] a pesar de caracterizarse por una precisa claridad, no fría e intelectual, como parece en la superficie, sino ardiente y apasionada.

Más breve es el comentario que realiza sobre Gerardo Diego al que valora también como juzgador en sus artículos de las novedades de la actual poesía y por su «excelente» antología de la poesía contemporánea, tras reconocer que de los cinco escogidos es el único que ha cultivado el ultraísmo y el creacionismo junto a sus aproximaciones a temas más

tradicionales o clásicos. Lo considera por su diversidad «el poeta más representativo de la totalidad de esta época», pero también valora su poesía más de vanguardia.

El más insólito de sus comentarios a estos cinco poetas, es el que dedica a García Lorca tras hacer un detallado informe biográfico en el que alaba su temperamento artístico. Pero parece un tanto disconforme con lo que ha hecho en poesía, podríamos decir que lo juzga con una cierta decepción, interesante juicio sabiendo que compartió con Lorca meses de estancia del poeta en Nueva York. A la poesía que entonces escribió parece aludir Onís, cuando concluye, tras asegurar que funde elementos de la nueva estética con los de raigambre más tradicional:

Siendo tan moderno y libre como el que más, es al mismo tiempo el más tradicional de los poetas contemporáneos. De ahí viene su éxito popular de la mejor ley. Su obra poética, publicada irregularmente o no recogida aún en libro, ofrece una riqueza y variedad que no es fácil de analizar aquí y que contiene desde una visión nueva del alma andaluza y el lirismo musical de sus canciones y dramático de sus romances hasta el hondo lirismo sobrerrealista y cubista de sus odas católicas cosmopolitas, subconscientes y trascendentes; todo ello seguro, sereno, distanciado, clásico.

Y, a pesar de este juicio, no incluye ningún poema de *Poeta en Nueva York* que evidentemente Onís conocía y bien.

De Alberti, finalmente destaca la confluencia en su obra de tantos antecedentes y tan variados que hicieron que fuese relacionado con Lorca, pero también con Juan Ramón o Antonio Machado o los clásicos del Siglo de Oro, desde Gil Vicente a Góngora o a Lope de Vega. Tras su etapa de tradición popular,

su obra ha seguido otros rumbos siempre con extraordinaria intensidad y acierto: ha sido el más acabado gongorino, avanzado ultraísta, cantor de los temas de la vida moderna, humorista cinematográfico, poeta puro y sobrerrealista de lo subconsciente, poeta proletario y comunista. Cada libro suyo parece negar al anterior...

Sin duda, todas estas opiniones contribuyeron a la difusión de los jóvenes poetas del 27 en tierras norteamericanas, por lo menos en el campo del ya fértil hispanismo, sobre todo por lo certero de los juicios, la amplitud y extensión de la antología y la completísima bibliografía que acompañó a la semblanza de cada uno de los poetas.

Nos referimos, por último, a la antología de Mathilde Pomès *Poètes espagnoles d'aujourd'hui*. Su autora, nacida en Lescurry en 1886, y muerta en 1977 fue una hispanista prestigiosísima en su tiempo y también poeta y crítica y estudiosa de la literatura. Fue la primera mujer agregada de español de Francia y publicó numerosos trabajos de investigación así como diversos libros de poesía. Sus estudios sobre Unamuno, Benavente, Gómez de la Serna así como sobre autores hispanoamericanos, entre ellos Gabriela Mistral, se alternaron con la publicación de traducciones de poesía española. Mathilde Pomès había presentado una importante serie de composiciones de poetas españoles, traducidos por ella en el periódico belga *Le Journal des Poètes*, número 1, 15 de noviembre de 1931. Toda una sección, titulada «Voix de l'Espagne moderne», está dedicada a nuestros poetas. En ella figuran un estudio de Pomès, «Une soirée à Santander», y sus traducciones de Juan

Ramon Jiménez «Lune sur la mer, poème», Salinas «Amie», Aleixandre «Adolescence», Gerardo Diego «Absence», Alberti «Poème de la mer», Guillen «Élévation de la Clarté», Altolaguirre «Brise» y García Lorca «Romance de la Lune, Lune». Hay además dos pequeños trabajos de Pomès: «La Poésie à la Conquête du Théâtre-Un Interview de Rafael Alberti» y «Federico García Lorca».

Poètes espagnols d'aujourd'hui aparece en Bruselas en 1934 en un cuidado volumen que cuenta con una larga introducción de Lucien Paul Thomas, profesor de la Universidad de Bruselas, que dedicó gran número de ensayos y estudios a las letras hispanas, en torno al culteranismo, Góngora o el teatro de Calderón de la Barca. En sus primeras palabras revela Thomas la intención de Pomès, que no es otra que dar a conocer a los poetas más jóvenes de la literatura española, y cita las palabras de la propia traductora:

Mon plan, me dit-elle, est de n'en point avoir. Je ne veux pas, en réunissant ces leurs d'un pays qui est pour moi une seconde patrie, faire œuvre de juge ou de critique, moins encore de pédant distributeur d'exclusives louanges. J'ai traduit, un peu comme celui qui se promène au bord des sentiers verdoyants où le soleil fait jaillir à chaque pas l'or vivant. J'ai été guidée par les impulsions du moment et c'est un peu —a coté de la grand valeur des élus d'aujourd'hui— le hasard et la fantaisie qui ont déterminé le groupement actuel de mes traductions.

He aquí algunos de sus juicios. De Salinas advierte que es muy moderno, dotado de una sensibilidad exquisita, un alma pura y en movimiento con una delicadeza inquieta y de escrúpulos infinitos. En sus libros ya publicados —*Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*— destaca que nada violento se percibe y que toda emoción es tenue pero rica con una sensibilidad que se esconde y en donde la sabiduría poética parece constantemente reusar y negar su propia profundidad. Destaca la condición de sus versos como fluidos y aéreos. De Jorge Guillén advierte que es el maestro del ritmo y un clásico de la expresión más nueva y más moderna. Destaca que su evasión busca las cimas y expresa el horror a los lugares comunes mientras asegura que es el estilista más exigente, un poeta sabio que hace falta comprender por intuición.

De Gerardo Diego, sin embargo, nada señala prácticamente de su poesía, ya que se refiere a sus estudios gongorinos y a su antología de la poesía española contemporánea que ha levantado polémicas rudas. Al referirse a los poemas traducidos advierte que darán una idea de su muy curiosa manera de concebir la poesía. Parecido será el juicio sobre Dámaso Alonso, con referencia obligada a sus investigaciones gongorinas, para señalar que sus versos, aún no muy numerosos, permiten advertir la misma penetración incisiva en una forma muy experimentada, muy personal, que revela un conocimiento notable de los recursos lingüísticos y un don, a la vez plástico y sublimado, para la metáfora.

Por supuesto, Federico García Lorca será detenidamente analizado, relacionado con Andalucía y con el folklore español y destaca su relación con los viejos romanceros, recogidos con toda la frescura de la boca misma del pueblo. Pero la obra de Lorca sale de la tierra natal con el vigor, la naturalidad y el encanto intenso que muestra una poesía nutrida abundantemente de fantasía y maravilla. De Prados se detiene en sus recopilaciones plenas de savia y de una sutil e inseparable mezcla de lirismo y de humor que permite aceptar que podría parecer demasiado valioso en su estilo desarrollado con toda libertad la fantasía.

De Aleixandre constata que en los dos libros publicados se le ve pendiente de una tradición demasiado rica y demasiado grave. Pero en su búsqueda, se le adivina una pureza y una delicadeza extremas. El más detenidamente analizado es Rafael Alberti: lleno de fuego y de imaginación se le vincula a los romances populares, aunque a veces subiendo desnudo en las alas de un lirismo aristocrática, sutil, difícil, lleno de imágenes inesperadas y generosas... siempre en movimiento, siempre buscando. En Cernuda ve una curiosa mezcla de tradición e innovación y sus poemas abundan en evocaciones personales de una distinción perfecta que engrandece una nostalgia matizada y sutil. Y, por último, de Manuel Altolaguirre destaca su inspiración siempre interesante y la búsqueda de la forma que vacila todavía entre muchos polos de atracción y se reabsorbe en una sencillez aparente.

Los poemas traducidos por Pomès corresponden a los siguientes poetas, de los que indicamos el número de composiciones: Juan Ramón Jiménez (35), Fernando Villalón (1), José Moreno Villa (3), Pedro Salinas (15), Jorge Guillén (11), Gerardo Diego (10), Dámaso Alonso (6), Federico García Lorca (11), Emilio Prados (4), Vicente Aleixandre (5), Rafael Alberti (10), Luis Cernuda (3), Manuel Altolaguirre (10), Carmen Conde (4) y Josefina de la Torre (3).

Indica la editora de dónde proceden tales textos, lo que resulta harto curioso. Aunque no en el caso de Salinas, Guillén Diego, Lorca, Aleixandre, Alberti o Altolaguirre, ya que anota que proceden de sus libros ya publicados. Pero sí resultan llamativas algunas otras procedencias: los de Dámaso Alonso, así como algunos de Prados, de la *Antología* de 1932 de Gerardo Diego; el soneto «En la muerte de José de Ciria y Escalante», de Lorca, del *Suplemento Literario de La Verdad*; o la «Elegía» de Cernuda, del número 12 de *Verso y Prosa*. Otros poemas están tomados de las revistas *Poesía*, *Héroe* y *Litoral*, lo que pone de relieve lo al día que estaba e las publicaciones de estos poetas tanto en sus propios libros como en las revistas más representativas.

Los poetas españoles, agradecidos, ofrecieron a Mathilde Pomès una comida en Madrid, ocasión de la que se conserva una simpática fotografía en la que posan muchos de ellos con la admirada hispanista francesa.

Como hemos podido comprobar, 1934 fue fundamental para la difusión internacional de los poetas del 27, que, integrados en la nueva promoción de la «joven literatura», como se les llamó en *Verso y Prosa*, aparecieron editados en cuatro alejados puntos del planeta: Milán, Santiago de Chile, Nueva York y Bruselas.

EL CHAUDRON FÊLÉ DE GUSTAVE FLAUBERT, O LAS LIMITACIONES DEL LENGUAJE¹

Adolfo ELIZAINZÍN

Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt²
L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 5. 6.

«Sobre este tema está todo dicho» es afirmación que en muchas oportunidades se oye (o se lee) para expresar lingüísticamente algo sobre algún tema o tópico.

En un sentido general, con esa formulación se quiere decir que ya hay mucha gente que, en un tiempo anterior, ha tenido la necesidad de comunicar algo sobre ese tema y, en consecuencia, no se encuentra forma de inaugurar un enfoque distinto o novedoso para abordar la cuestión. Es casi un tópico del discurso académico, escrito u oral, que muchas veces incluso funciona como una modalidad de la *captatio benevolentiae*.

Pero no es a este punto, estrictamente, el que quería tratar en esta breve nota en homenaje a nuestro distinguido amigo Garrido Gallardo, sino a alguna implicancia teórica del asunto y, sobre todo, a una repercusión en la literatura.

La cuestión surge asociada al concepto de libertad, en el sentido siguiente: ¿podemos expresar lingüísticamente todo lo expresable? ¿Somos libres, en cuanto usuarios de una lengua histórica determinada, para expresar todos los contenidos posibles? El problema

¹ Agradezco a M. Malcuori, B. Vegh y L. Elizaincín una primera lectura de este texto.

² Los límites de mi lenguaje son (lit. *significan*) los límites de mi mundo.

vuelve sobre sí mismo: ¿qué es *lo expresable*?, ¿qué son *todos los contenidos posibles*? A partir de ahí la cuestión comienza a complejizarse, ya que inmediatamente se involucra otro problema, el del lenguaje en relación al pensamiento, y ese tema, como se sabe, es tan antiguo como la existencia de la filosofía misma.

De manera que no es ese tampoco el camino que quiero (en caso de que pudiera) seguir.

Desde el análisis del discurso de origen francés, en sus varias vertientes, se ha contestado negativamente a la pregunta sobre la libertad total del hablante. Estamos, en cuanto a ello, constreñidos por determinaciones muy generales que promueven un cierto estado de cosas, de manera que todo lo que efectivamente se puede expresar se ajusta a esas determinaciones que son de diversa índole y naturaleza, pero, sobre todo, ideológicas, sociales, psicológicas. Estamos sometidos a esa red de conexiones entre los diversos niveles del mundo que nos rodea (incluido el microcosmos interior, individual) que determina lo que podemos llegar a utilizar en nuestras necesidades expresivas, desde las más simples y cotidianas, hasta la más elevadas y *sublimes* (la expresión artística).

De manera que la ilusión de libertad es una constante en nuestras vidas. Pero es una limitación muy especial a la cual no sé si debiéramos llamar así. Se trata de lo que no está permitido, lo que no se puede expresar, lo desconocido. No podemos saber qué es eso que no podemos expresar, razón por la cual se trata, como he dicho antes, de una prohibición muy especial. En la vida cotidiana, en la vida social, en el mundo de la acción, en cambio, los individuos suelen saber qué es lo prohibido —y si no lo supieran, su ignorancia no exime de la culpa, según concuerdan todas las legislaciones modernas—, lo que prueba, además, que efectivamente lo prohibido *debe* ser conocido.

En este caso no, porque lo que no se puede decir está fuera del alcance, ya que solo puedo imaginar lo que puedo decir, aunque sea mentalmente. Y si solo lo que podría ser dicho es lo que se puede imaginar, la vuelta de ese imaginario posible a lo efectivamente dicho cierra un círculo del cual no nos liberaremos jamás.

Esa sensación de encierro que promueve el mecanismo esbozado antes es la causa de innumerables frustraciones en los usuarios más sensibles del lenguaje, aquellos que lo usan en su forma más plena, que hacen rendir al máximo sus posibilidades expresivas. Me refiero fundamentalmente a los poetas y a los filósofos, usuarios calificadísimos de las lenguas quienes, en sus búsquedas expresivas, sea con un componente más afectivo, sea con un componente más racional,³ suelen experimentar esas limitaciones del medio lingüístico que les ha tocado usar.

Veamos un ejemplo de lo que trato de explicar con dos características básicas de la lengua española, que han sido formalizadas por la gramática como *categorías*, la de género y la de número.

Un sustantivo de la lengua española afectado por la categoría género, quiero decir, que en su comportamiento morfológico-sintáctico la manifiesta, está *irremediablemente* determinado con respecto a ella, valga el aparente razonamiento circular. *Ab ovo* un sustantivo en nuestra lengua es masculino (*árbol*) o femenino (*libertad*), y esa peculiaridad no

³ Me abstengo de tratar de aclarar a quién de los dos corresponde cada una de las formas, ya que atribuir unívocamente una modalidad a un tipo de escritura —poética, filosófica— sería nuevamente empobrecer esas escrituras.

puede ser modificada, es como su sello de identidad, como su ADN, si se me permite la analogía.

Esta categoría se manifiesta mucho más radicalmente que la otra, la de número, donde se distinguen dos posibilidades, el singular y el plural. Pero en este caso no podemos decir que desde el inicio, *ab ovo*, nuevamente un sustantivo esté marcado con una u otra de las dos posibilidades. Por cierto que *por defecto* primero aparecerá (en la esfera nocional, en algunas aplicaciones prácticas como la lexicografía, etc.) el singular, y luego el plural. Es decir, un diccionario registrará la forma que esté definiendo como *niño*, nunca bajo *niños*.

Por otra parte, dejando de lado los sustantivos que neutralizan la categoría de número (no son ni singulares ni plurales, como *tijeras*, *pantalones*, donde las marcas aparentes de plural no refieren a un conjunto de más de una tijera o de más de un pantalón, sino a una sola tijera y a un solo pantalón), los términos de la categoría refieren a un aspecto cuantitativo de la existencia de los objetos referidos, a saber, referencia a uno o a más de uno de lo referido (que debe poseer el rasgo semántico *cuantificable*), *una mesa / unas mesas*. No es lo mismo en el caso de la categoría de género, donde los términos de la categoría no refieren a un mismo objeto (que puede manifestarse en la realidad bajo *una sola* forma, o bajo varias), sino a seres vivos sexuados o al que se les ha atribuido características más cercanas a lo femenino o a lo masculino, pero, de ninguna manera, *más de lo mismo* que es el significado del plural. Aquí se trata de una realidad diferente.⁴

Pero, más allá de las diferencias entre ambas, ligeramente esbozadas arriba, lo que quiero decir es que el usuario de la lengua no puede, de ninguna manera, obviar lo que ya viene dado por la naturaleza propia de la lengua que usa.

¿Supone eso un inmovilismo? No, aun en casos como el de la categoría de género pueden darse cambios a lo largo de los siglos, es decir, una palabra considerada como masculina en una época puede, con el paso del tiempo, usarse como femenina, y viceversa. Eso sucede, por cierto, en palabras donde la categoría no refiere al sexo biológico (*gato / gata*) sino en aquellas en que lo masculino o femenino ha sido atribuido por la comunidad usuaria merced a la intervención de diferentes tipos de fuerzas de la imaginación humana (mitos, religión, arte, ideología), como adjudicar masculinidad, en español, al *sol*, y femineidad a la *luna*.

Estos tipos de cambios habría que considerarlos como verdaderas mutaciones en la historia de las lenguas.

Las lenguas humanas históricas son frágiles estructuras significativas que, con apoyo en una materialidad fónica o gráfica (o gestual, por ejemplo en el lenguaje de señas) construyen complejos sistemas de significación en forma nunca definitiva. Una asociación entre una *forma significativa* y una *conceptualización significada* no es eterna, ya que diferentes circunstancias sociales y estructurales pueden «corromper» esa asociación provocando su desaparición, o su modificación en otro sentido. Así que si *X* evoca, en los usuarios de una lengua determinada (*significa*) *Y* en un momento histórico determinado, en otro o deja de tener esa significación (*X* ya no evoca *Y*), o evoca *Z*. El estudio de estos cambios y

⁴ «[...] es correcto afirmar que, mientras que el género de los nombres está determinado por el propio sustantivo, en el caso del número es el hablante el que escoge con libertad entre el singular y el plural, lo que muestra que el número está incardinado más claramente que el género en los procesos sintácticos del idioma» [Real Academia Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*, I, párr. 3.1.e.].

los conflictos que se provocan a la hora de la sustitución de Y por Z son el objeto de estudio de la lingüística histórica y de la sociolingüística.

Y todo ello, más las determinaciones apuntadas más arriba, contribuyen no solo a la inseguridad del hablante común, sino a la perplejidad y sentimiento de frustración de los usuarios más sofisticados, los filósofos y poetas, como he dicho antes.

Un caso de esa perplejidad y asombro por parte de uno de esos usuarios calificados lo encuentro en un pasaje de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert que me gustaría considerar ahora. Como lo han revelado los estudios sobre la génesis de los textos flaubertianos, el autor rehacía una y otra vez sus páginas hasta lograr (imagino) la forma que le satisfacía, quizás la forma que mejor expresaba lo que tenía pensado comunicar. Pero he aquí que en el texto de la novela (y en otras oportunidades en otras obras de su autoría también) el autor, dialogando y discrepando con Rodolfo, manifiesta esas limitaciones del medio expresivo que está usando, en este caso, su francés nativo.

Se trata del cap. XII de la segunda parte de la novela, una de las obras maestras de la narrativa del siglo XIX que, como se sabe, ocasionó un escándalo en su momento al pintar la vida provinciana a través de las peripecias de Emma Bovary, quien, habiendo leído muchas de las novelas al uso en su época sobre aventuras, amores y amoríos de damas y caballeros en París, se siente desvalida, desposeída, desgraciada en su vida de provincia. Ese estado de cosas, que destruye su matrimonio con el doctor Bovary, tiene una culminación natural en las relaciones amorosas en las que se involucra, en este caso con Rodolfo, un personaje frívolo y superficial que corresponde rutinariamente a los requerimientos de Emma. Insegura y débil, Emma pide a Rodolfo que le asegure, con palabras, una y otra vez, el amor que siente por ella. En este momento surge la escena que me interesa:

Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.⁵

He aquí la traducción de Germán Palacios, para la edición de Cátedra, Madrid, 2001, pp. 273-274:

Tantas veces le había oído decir esas cosas, que no tenían ninguna novedad para él. Emma se parecía a todas sus amantes; y el encanto de la novedad, cayendo poco a poco como un vestido, dejaba al desnudo la eterna monotonía de la pasión que tiene siempre las mismas formas y el mismo lenguaje. Aquel hombre con tanta práctica no distinguía la diferencia de los sentimientos bajo la igualdad de las expresiones. Porque labios libertinos o venales le habían murmurado frases semejantes, no creía sino débilmente en el candor de

⁵ Consultado en: http://www.bovary.fr/roman_visuep.php?rep=319319 [consulta: 19/05/2016].

las mismas, había que rebajar, pensaba él, los discursos exagerados que ocultan afectos mediocres; como si la plenitud del alma no se desbordara a veces por las metáforas más vacías, puesto que nadie puede jamás dar la exacta medida de sus necesidades, ni de sus conceptos, ni de sus dolores, y la palabra humana es como un caldero cascado en el que tocamos melodías para hacer bailar a los osos, cuando quisiéramos conmovier a las estrellas.

El fragmento no tiene desperdicio. Rodolfo sabe que las mismas palabras que ha oído de otras personas, una y otra vez, no dicen, no pueden decir, lo que realmente se siente, que son inútiles, de alguna manera, pues son las mismas para situaciones diferentes («la eterna monotonía de la pasión que tiene siempre las mismas formas y el mismo lenguaje»). Rodolfo cree «débilmente en el candor» de esas palabras y, en consecuencia, sería necesario —según él— «rebajar [...] los discursos exagerados que ocultan afectos mediocres», a lo que el autor se opone diciendo «como si la plenitud del alma no se desbordara a veces por las metáforas más vacías, puesto que nadie puede dar jamás la exacta medida de sus necesidades, ni de sus conceptos [¿concepciones?], ni de sus dolores».

Es decir, se acepta que las palabras son insuficientes ya que la plenitud del alma suele expresarse con metáforas vacías, gastadas, pues nadie puede, en puridad, transmitir a otros lo que piensa, lo que siente, lo que necesita.

Surge entonces, en la última frase del párrafo en cuestión, esa comparación magnífica. El lenguaje (*parole* en el original) humano es un caldero cascado (un instrumento agotado), imperfecto, con el cual tocamos melodías adecuadas para hacer bailar a los osos (baile burdo, tosco, sin gracia), como en el circo o las ferias populares, cuando, en rigor, aspirábamos con esa melodía surgida del caldero viejo y abollado, nada menos que a conmovier, enternecer, a las estrellas (*attendrir les étoiles*).

Son tan distantes y disímiles los términos de la comparación, a saber, el baile de los osos y la ternura (inalcanzada) de las estrellas, tan plásticos y sugerentes las palabras utilizadas, que su contraste y contraposición posee una extraordinaria fuerza expresiva que, por poco, desmiente la tesis que defiende sobre las limitaciones expresivas del lenguaje humano.

No hay duda. Expresamos lo que está al alcance de nuestro raciocinio y de nuestra imaginación, ambos mezclados, en una única operación mental, de acuerdo a nuestras posibilidades cognitivas, cerebrales, en suma. El resto es silencio. Para culminar con el comienzo: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen»⁶ (*Tractatus*, 7).

⁶ Sobre lo que no se puede hablar, se debe callar.

PATRIA O MUERTE: ENTRE LA CRÓNICA Y LA FICCIÓN

Mireya FERNÁNDEZ MERINO
Universidad Internacional de la Rioja (Madrid)

Ficción no es lo opuesto a algo *real*; al contrario, denota todas las formas de narrativa y de alusión insertas en el tejido de la experiencia pública y privada.

Tom MACCARTHY

Patria o muerte. Quién no ha escuchado alguna vez la consigna que incita a los pueblos a cambiar el rumbo de la historia, hacer borrón de las injusticias y las desigualdades para fundar una nueva sociedad y un hombre nuevo. La frase se ha convertido en mandato que bendice a quien suscribe el ideal o en condena al escéptico en sus bondades. El escritor venezolano Alberto Barrera Tyszka se apropia del conocido lema y lo convierte en título que da nombre a su reciente novela ganadora del XI premio Tusquets Editores de Novela (2015). En las doscientas cuarenta y seis páginas que comprende la obra, su autor nos conduce al ambiente enrarecido de Venezuela entre los años 2011 y 2013, cuando la enfermedad de Hugo Chávez Frías carcomía el cuerpo del presidente y agudizaba la histeria colectiva. Crónica de una enfermedad que se niega en sus comienzos y se sacraliza ante la imposibilidad de revertir lo inevitable; deterioro de una sociedad dividida por la palabra de un líder que refundó, en nombre de los mitos nacionales y de las utopías de la historia, la República Bolivariana de Venezuela, la narración se convierte en el retrato de un país bajo el mandato revolucionario, extraviado entre la adhesión ciega al líder carismático y el miedo, el desconcierto, el sálvese quien pueda.

Quienes premiaron el relato valoraron, como destacan los medios de comunicación y queda expresado en la solapa del libro, la capacidad del autor para plasmar la realidad del

país hispanoamericano mediante un absorbente ritmo narrativo. Los críticos, por su parte, han reforzado la opinión del jurado cuando destacan la destreza del escritor para dibujar el perfil de una clase media venezolana depauperada, dispersa por el mundo (Gomes, 2016), que logra sobrevivir pese al deterioro económico y a la marginación oficial. Reafirman el juicio positivo al apreciar la manera como se crea la atmósfera opresiva de un país silenciado por el discurso omnipresente del mandatario (Yslas, 2015). En otras palabras, una obra con un alto grado de contenido político, inevitable al describir la sociedad venezolana que, desde el año 1989, vive dominada por la política y cuyo mérito, pese a su tema, es no dejar de ser, en su esencia, una novela (Mires, 2015).

Esta afirmación es, precisamente, la que anima la presente lectura. Barrera Tyszka escoge el género literario para hacer una radiografía del país hispanoamericano. La estructura narrativa entrelaza el hecho real, la cronología de la enfermedad del extinto mandatario, con la historia de unos personajes cuyo transcurrir no se diferencia del que viven los venezolanos de carne y hueso. Es suficiente escuchar los testimonios que abundan en las redes sociales, leer las páginas de los diarios o ver las noticias en los medios de comunicación para corroborar que los relatos de la ficción no son diferentes de aquellos que transmiten los ciudadanos venezolanos cuando narran sus experiencias cotidianas. La línea que divide un plano de otro se difumina en esta novela y justifica los comentarios que ha recibido.

La escogencia del discurso novelesco, sin embargo, nos lleva a preguntarnos acerca de la selección de este género para representar la zozobra social y política que viven los venezolanos. Barrera Tyszka ha analizado con detalles la situación del país en sus artículos periodísticos, publicados en diarios como *El Nacional* o en *Letras Libres*. De igual manera, ha analizado la figura del mandatario en la biografía *Hugo Chávez sin uniforme: una historia personal* (2006), escrita con la periodista Cristina Marcano. Esta incursión en la novela despierta la curiosidad e invita a descubrir qué ofrece, a la recreación del momento histórico, ese reino de libertad de contenido y libertad de forma, apropiándonos de las palabras de Darío Villanueva (1989); qué se alcanza en esta comunicación centrífuga y pluridireccional con el lector, en la acogida que propicia el encuentro, pese a su carácter utópico y ucrónico, haciéndonos eco de lo afirmado por Garrido Gallardo (2009). Si el cometido de la novela no es ser fiel reflejo de la realidad externa y real, sino el intento de comprender el mundo representado y de actuar sobre él, como nos recuerda otro de los especialistas en el género (Spang, 2005), qué otras posibles interpretaciones se esconden en esta creación literaria que ha sido galardonada por su capacidad de plasmar el devenir de nuestro país.

El reconocimiento refuerza la invitación a traspasar el umbral de la obra y hacer uso de la libertad interpretativa para desentrañar otros valores, además de los señalados por la crítica, no por ello menos comprometidos con la cotidianidad narrada.

1. LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Centremos la atención en la forma como se construye la novela. El autor se apropia del lenguaje periodístico y convierte la noticia en material novelesco. La trama gira alrededor de la enfermedad de mandatario y las preguntas que se hacen los venezolanos sobre su

estado físico: qué mal lo aqueja, cuán grave es su condición, morirá o logrará recuperarse. El narrador, elemento central del relato, adquiere en esta obra especial protagonismo, además del que le otorga su papel tradicional como regulador de la narración y decisor de la orientación que se imprime al material narrativo (Garrido Domínguez, 1993). El privilegio de la omnisciencia, que lo conduce a cumplir la tarea de transmitir el pensar y sentir de los personajes, se entremezcla con otro papel que se le otorga, el de cronista que da a conocer los acontecimientos que marcaron el periodo entre el 30 de junio de 2011, fecha en la que Chávez comunica públicamente su padecimiento, y el 5 de marzo de 2013, cuando representantes del gobierno anuncian su muerte.

En su nueva tarea, el narrador enrumba la historia y además la alimenta con fechas y comentarios, entre los que intercala palabras directas del jefe de estado, rompiendo el límite entre el mundo real y el de la ficción: «Debo informar que he culminado con el primer ciclo de quimioterapia, al que he sido sometido en estos últimos días. Ese ciclo terminó de manera exitosa. Es como un bombardeo, yo lo llamo la bomba atómica contra el mal» (Barrera Tyszka, 2015: 69). A medida que avanza el relato y la enfermedad silencia al presidente, recurre a los partes oficiales que informan sobre el estado de salud y cuyo contenido sume al país en una zozobra mayor:

En pocas semanas, el país había vivido un proceso vertiginoso y lleno de intrigas y suspenso. El 11 de diciembre fue operado en la Habana y, al día siguiente, se informó que la intervención había sido «compleja, difícil y delicada» y que, por tanto, «el proceso posoperatorio» sería también «complejo y duro». El 14 de diciembre se notificó que el mandatario se estaba recuperando. Cuatro días después se mencionó por primera vez que padecía una «infección respiratoria» (Barrera Tyszka, 2015: 157).

El cronista describe los hechos, los valora y analiza el efecto que tiene en la sociedad venezolana la manera cómo se construye la historia de la enfermedad en el mundo real: la falta de dictámenes médicos, la contradicción en las informaciones, el cúmulo de rumores sobre supuestas conspiraciones internacionales para asesinar al presidente crean un estado de incertidumbre entre la población. La novela asume la forma de reportaje periodístico y busca comprender los vacíos y la ambigüedad entorno a la salud del gobernante a través de los comentarios del narrador-cronista.

Barrera Tyszka, por otra parte, fiel al género escogido, imprime al relato un toque de suspenso y lo convierte en un *thriller light* al introducir en la historia los misteriosos vídeos tomados al enfermo antes de ser intervenido por última vez en Cuba; imágenes que pudiesen revelar la verdadera condición del mandatario, incitando así a la lectura. La grabación del móvil, escondida en una caja de habanos, es sacada de la isla y dada en custodia al personaje de Miguel Sanabria, el médico oncólogo. El sobrino, militante chavista, le entrega el testimonio a su tío no afecto al regimen; además, le pide sea entregado, si algo le sucede, a la periodista estadounidense, interesada en escribir un libro sobre el líder carismático. El fabulador de la historia plantea nuevas interrogantes en clave de ficción: al mal que padece el presidente se suma el porqué de su ocultamiento. Si en el mundo real la población se interroga sobre el estado de Chávez, si las respuestas que ofrecen el presidente y los portavoces del gobierno no logran disipar la inquietud de los ciudadanos, la fabulación invita a entrar en la trama novelesca y conocer la respuesta. El misterio está servido.

2. EL CRONISTA DE LA ENFERMEDAD

El misterio de la enfermedad de Chávez, la representación ficcional de esos días de incertidumbre cuando la enfermedad minaba la salud de presidente, le sirve de excusa al autor para ahondar en la figura del líder carismático que hizo de su palabra una nueva religión política: el chavismo. El narrador se convierte en intermediario que da a conocer el discurso presidencial y el poder que ejerce sobre el territorio ocupado por su imagen, por su voz, inclusive en los meses previos a su muerte.

La palabra del gobernante cobra vida en el relato y el narrador-cronista se dedica a desentrañar su poder. La reflexión acompaña la frase ocurrente del mandatario o aquellas otras en que condena a sus oponentes y los sentencia a la exclusión social; destaca el poder de la palabra y sus consecuencias. Comprender el embrujo, la capacidad del coronel de someter un país a su voluntad es uno de los logros que alcanza la novela, pues la historia de quienes representan en el mundo ficcional a la sociedad venezolana, a fin o no al mandatario, pasa, en esas secuencias de la historia, a un segundo plano para que la interpretación sobre el discurso del líder domine el relato. Barrera Tyszka describe el perfil del presidente y su capacidad de encantamiento y, de esta manera, hace comprensible al lector el estado de alienación que experimenta la sociedad venezolana.

El narrador-cronista entrelaza sus comentarios con las palabras de Chávez; citar al jefe de estado es el recurso empleado, frases cortas que reproducen el impacto, la capacidad comunicativa del gobernante, el dominio que ejerce, inclusive en aquellos días cuando el cáncer invadía su cuerpo:

It's my new look, dijo el Presidente. Y se rió. Y todos los ministros se rieron. Ese era su estilo, una parte importante de su carisma. Chávez sabía cuándo y cómo burlarse de sí mismo o de las circunstancias por las que estaba pasado. Lo hacía, incluso, de manera vulgar, sin demasiados pudores. Había incorporado el humor como forma de relación con la gente, como una manera eficaz de sabotear las distantes ceremonias del poder (Barrera Tyszka, 2015: 56).

La explicación convierte al mandatario en personaje de la historia comentada y foco de análisis. Su conversión en objeto de estudio, sin embargo, no disminuye su figura, por el contrario, el avance de la historia, revela su omnipresencia. La obsesión en que se ha convertido el presidente se hace patente en la presencia constante de su imagen en los medios, ese mirar continuamente sus discursos o escuchar los programas y noticias que, aun siendo opuestos al gobernante, centran el contenido en sus acciones y palabras. Los personajes de la novela sucumben al influjo: Miguel Sanabria, el oncólogo y profesor universitario jubilado escudriña, en cada aparición, su rostro en busca de indicios que revelen la verdadera enfermedad; Freddy Lecuna, el periodista de sucesos, acostumbrado al oficio de contar muertes, registra todas sus imágenes con la esperanza de escribir un libro sobre el presidente que lo saque de la depauperada situación económica en la que vive; Madeleine Butler, la periodista estadounidense cuya fascinación por el líder carismático la lleva a emprender viaje a Venezuela, vive de cerca la atracción que ejerce, al participar en una de sus apariciones públicas.

La representación del líder y su poder mediático nos recuerda otras lecturas donde la imagen en la pantalla imponía la conducción de una sociedad. En esta novela, no es un mundo de ficción distópico como el de Orwell, por ejemplo; es la recreación ficcional de

una nación dominada por la imagen y la palabra del gobernante. El dignatario hace las veces de Gran Hermano, es el comandante en jefe, el juez supremo cuya proclama «Patria o muerte» esgrime en sus alocuciones e institucionaliza en un oficio y convierte, como comenta el narrador, en fórmula de saludo entre los militares, en los actos de servicio de las Fuerzas Armadas. Si en el relato del escritor británico los lemas del Partido son la inversión del significado de las palabras «Guerra es paz», «Libertad es esclavitud», «Ignorancia es fuerza», la frase revolucionaria transmite su contenido textual y condena a una muerte social a aquellos que difieren del pensamiento impuesto por el presidente:

En abril del 2010, en un mensaje a la nación a través de una cadena de todos los medios de comunicación, afirmó que «ser escuálido es una enfermedad». Y habló entonces del esqualidismo. «El que se meta a escuálido va por el camino de la perdición». Aseguró que se trataba de una enfermedad grave. Para la que quizás no había ninguna cura (Barrera Tyszka, 2015: 112).

Comentario y palabras textuales refuerzan la construcción del discurso excluyente. Un largo párrafo traduce al lector el significado del término escuálido, vocablo peyorativo usado por el régimen y sus seguidores, y que alude a cualquier venezolano que se oponga a Chávez o a su proyecto.

La novela cede protagonismo a la interpretación, pues el narrador detiene las acciones de los personajes para hurgar en cómo se construye el discurso presidencial; un mundo de seguidores u opositores, de amigos o enemigos; en suma, un mundo en blanco y negro, de patria o muerte. Si la enfermedad silencia y aleja al presidente de los medios, el narrador recupera su imagen y su voz para analizar la construcción del líder carismático. La curiosidad del personaje del oncólogo por su salud o de la joven periodista que viaja al país para vivenciar la devoción o el odio hacia el mandatario facilita un alto en el avance de la historia y explicar el fenómeno social. El narrador actúa ya no solo como un periodista que cuenta una historia y ofrece su interpretación; asume el papel de científico social que expone ante los lectores el análisis del caso venezolano.

La enfermedad había hecho más fuerte a Chávez. Podía romper sus propios récords de largas jornadas de gimnasia discursiva y monologar durante casi diez horas ante todos los miedos de comunicación del país. La multiplicación mediática era la señal. Su verbo repitiéndose era un síntoma de vida. El exceso de palabras parecía una señal de salud y era, también, de alguna manera, un diagnóstico del país: un territorio donde reinaba un único relato (Barrera Tyszka, 2015: 114).

No contento con su propia capacidad de interpretar los hechos, busca dar veracidad a su reflexión apoyándose en referencias y citas de autoridad. La novela adquiere visos sociológicos en el pasaje donde se mencionan las investigaciones de autores venezolanos y extranjeros sobre el presidente venezolano. Barrera Tyszka no juega con nosotros como Borges y su Pierre Menard. En el relato, los estudios referidos son obras que exploran el fenómeno social sobre el país y su mandatario: *La revolución como espectáculo*, de la psicóloga social, Colette Capriles; *La herencia de la tribu*, de la escritora y psicoanalista Ana Teresa Torres; *La revolución sentimental*, de la periodista española Beatriz Lecumberri; *El estado descomunal, entrevista a Margarita López Maya*, del periodista David González.

Cierra el círculo la referencia a Charles Lindholm, autor de *Carisma: análisis del fenómeno carismático y su relación con la conducta humana y los cambios sociales*, cuya lectura maravilla a la joven periodista y da forma a sus intuiciones. La cita es el corolario que sintetiza la argumentación, el porqué, la razón de ser: «El carisma aparece solo en interacción con quienes carecen de él» (Barrera Tyszka, 2015: 120).

La narración se transforma en análisis de la capacidad comunicativa del presidente y, al mismo tiempo, en desmontaje del espejismo construido con palabras. Para ello se retoma la frase sobre la que Chávez impone la dirección del país y relata la inversión de su contenido. La imposibilidad de negar la condición física del líder impone el cambio del lenguaje. La palabra *muerte* de la consigna revolucionaria debe ser sustituida. El narrador revela la transformación, la vuelta de tuerca que da el discurso oficial con el objetivo de transformar al líder revolucionario en figura mítica y religiosa: Chávez, el nuevo Bolívar, Chávez, el nuevo Cristo. El discurso del presidente oscila entre lo político y lo religioso. El cronista cede nuevamente la palabra al personaje. Las palabras entre comillas son el testimonio de la metamorfosis, de esa nueva faceta que imprime el líder: «Amar a Chávez es amar la Patria» (p. 81); «Vamos de milagro en milagro» (p. 88); «Dame vida, Cristo» (p. 125); «Porque yo ya no soy Chávez. Yo soy el pueblo» (p. 126); «El pueblo de Simón Bolívar es la luz del mundo» (p. 194).

El rosario de frases a lo largo del relato va construyendo la figura del carismático y revelando, al mismo tiempo, el andamiaje discursivo que lo sustenta. Chávez es imagen y palabra calculadamente construidas, inclusive en los meses últimos de su vida, que se esgrimen en provecho del reforzamiento del credo político. La máscara pública en detrimento del hombre. El narrador nos recuerda al personaje del conocido cuento de Andersen cuando contempla al rey caminar sin ropa y verbaliza la frase: «El rey está desnudo». A diferencia del niño del cuento de hadas, el cronista asume voluntariamente la tarea de revelar el verdadero sentido. Pero en ese hacer deconstructivo que le otorga al cronista, Barrera Tyszka introduce tácitamente en la novela nuevas interrogantes: ¿qué sentía verdaderamente Chávez durante su enfermedad?, ¿qué ocultaba tras su imagen de líder carismático?

Recordemos que la tensión del relato se construye, precisamente, sobre la condición del presidente, esa otra capturada por la cámara del móvil, cuando el enfermo espera ser operado por segunda vez. La no oficialidad de la acción, el ocultamiento del teléfono en una simbólica caja de habanos, su resguardo por parte de quien no es afecto al régimen tiñe la narración de suspenso; pero, al mismo tiempo, el seguimiento cronológico del avance de la enfermedad, la alternancia de los datos reales y la historia fabulada, el desmontaje del andamiaje discursivo conduce a que el lector se haga una imagen del presidente contraria a la construida por el discurso oficial y que en la novela se concreta cuando el médico abre la caja, extrae el móvil, mira la grabación y devela la incógnita: un Chávez enfermo, débil, despojado de toda aureola de poder. En esas secuencias del relato, se nos invita a juzgar la figura del presidente de otra manera, imaginar, por un momento, su sufrimiento, al margen de cuál sea nuestra postura política.

El relato recupera así al hombre y desmonta el mito. Chávez es un ser humano; ni héroe, ni dios. La novela focaliza el control y manejo de la información por parte del oficialismo sobre la enfermedad y muerte del mandatario para convertir al presidente en objeto de culto, mantener la creencia y la fe en un régimen construido sobre el carisma. La novela revela el mecanismo, la inversión de la frase y, paralelamente, pone el foco en el revés del

destino, pues Chávez, paradójicamente, termina víctima de su propio discurso. La muerte, la palabra tantas veces invocada, como recuerda el narrador, toma forma en el cuerpo del mandatario. Ironía del destino que devuelve a quien la invoca su fin. A esto se suma el encierro de su imagen en el mundo ficcional: de tener el poder mediático a través de la pantalla, a ser la figura silenciada, en el vídeo de un móvil, dentro de una caja de habanos.

Barrera Tyszka desmonta en la novela la construcción del líder carismático. El narrador-cronista expone el discurso del mandatario y su capacidad de encantamiento; la interpretación de los hechos ocupa el primer plano y la palabra en directo del gobernante se hace presente en el relato. En el ejercicio de desarmar el ensamblaje discursivo del presidente, el autor ha ido construyendo simultáneamente la respuesta de una nación a sus palabras, pues como bien señalan la cita de Lindholm, el poder del carisma se ejerce si hay un vacío. La novela propone de nuevo una interrogante: ¿qué lograba llenar con sus palabras el mandatario?

3. LA VENEZUELA DIVIDIDA

La sociedad venezolana está representada en los personajes que configuran la trama novelesca. Si bien, como ha señalado la crítica, el autor perfila los rostros de la clase media, no olvida incluir en su fresco social los de aquellos que encontraron en Chávez el espejo en donde mirarse. *La voz de los cerros*, espacio en el que se ubican la mayor parte de los barrios de las clases populares, se oye en uno de los capítulos en el que un personaje sin nombre, representante de cualquiera de los tantos habitantes que pueblan el cordón de pobreza que rodea la capital venezolana, expresa la sensación de exclusión, el rechazo gratuito por ser simplemente la hija de un trabajador, a quien de niña, en la casa de una familia acomodada, se le ofrece un vaso de agua en un recipiente distinto —de plástico— por ser quien es. La historia es representativa del sentir de ese sector que, paradójicamente desde la altura de las colinas que rodean el valle de Caracas, contempla la ciudad de los de abajo, los que disfrutan de trabajo, posición y reconocimiento en la sociedad. A su discurso se suma el testimonio de otro personaje, *La Tierrúa*, cuyas palabras refuerzan la existencia de un país paralelo, el de los pobres con sus miserias: «Éramos los tierrúos. Porque ahí no había ni calles, ni escalera, ni tuberías, ni nada. Estábamos jodidos. A veces comíamos. No teníamos un coño. Todo era pura tierra. La tierra y nosotros. Éramos los pobres de los pobres, ¿entiendes?» (Barrera Tyszka, 2015: 210).

Los seguidores del líder carismático verbalizan el porqué de la adhesión: la ausencia de visibilidad, el sentimiento de no formar parte del país, de no haber sido invitados al banquete de la riqueza aparente de la Venezuela petrolera y que Chávez rescata del anonimato. Exclusión y resentimiento, un factor y su consecuencia, terreno fértil que abona el camino al discurso carismático y su poder. El escritor indaga en la herida que produce la adhesión. Como un cirujano abre y muestra el origen de la dolencia y su consecuencia, la fe ciega que llena el vacío y conduce a la aceptación del decreto revolucionario y la fragmentación del país.

La novela ahonda en el mal que afecta a la sociedad venezolana, la división de la sociedad en chavistas y escuálidos. La imposibilidad de diálogo entre los personajes de Miguel y Antonio Sanabria representa la polarización bajo el influjo de la palabra del mandatario. La incomunicación del médico con su hermano, sin embargo, no es diferente de la que

experimenta con su propia esposa. Tanto el fervor incondicional del primero hacia las políticas y acciones gubernamentales como el odio visceral de la segunda hacia el mandatario son las consecuencias de un discurso que segrega y multiplica su efecto, en uno y otro bando. Si la exclusión sentida por un sector de la sociedad conduce a seguir al presidente, el mismo sentimiento produce miedo, rencor, incertidumbre en el sector contrario: la madre de la pequeña María se encierra en su casa ante la ola de violencia y muertes que inunda la ciudad y aleja a su hija del intercambio cotidiano con el mundo; la mujer de Sanabria odia al presidente y lo responsabiliza de la migración de su hija a Panamá; Miguel Sanabria experimenta noches de insomnio al comprender que vive en un país intoxicado por la política en el que «todos, de alguna manera, estaban contaminados, condenados a la intensidad de tomar partido, de vivir en la urgencia de estar a favor o en contra de un gobierno» (Barrera Tyszka, 2015: 14).

El autor ciertamente reproduce en las acciones y diálogos de los personajes el sentir de esa parte de la población venezolana que no ha creído en las bondades de la revolución y padece su burla y estigmatización. Pero no se contenta con mostrar lo evidente, con explorar el rechazo visceral hacia el presidente; indaga, más bien, en la degradación social que experimenta una sociedad que ha perdido el rumbo y cuyas normas han sido trastocadas por el discurso oficial. En lugar de reforzar su efecto sobre sus seguidores, el escritor muestra las consecuencias en aquellos opuestos al régimen. La narración trasciende las posturas maniqueas de buenos y malos, amigos o enemigos y traza la fina línea que separa, por momentos, las acciones de uno y otro. Las historias de los personajes de Andreína Mijares y de Freddy Lecuna son el ejemplo.

La mujer regresa al país y quiere vivir de nuevo en su apartamento, pero encuentra obstáculos legales para tal fin. Las leyes no la amparan frente a la negativa del periodista y su mujer de desalojar el piso de su propiedad. La respuesta oficial que recibe del funcionario: invadir su propia casa, y su ofrecimiento: ponerla en contacto con las personas idóneas, vinculadas al partido, dibujan el rostro del deterioro. Las secuencias en las que se narra la invasión del apartamento, la convivencia con las expertas en este tipo de acciones, los vejámenes a la esposa del periodista muestran cómo el personaje asume las nuevas reglas. El paso de la duda y el cuestionamiento de ese proceder a la aceptación es la proclama de una victoria que no es solo suya, es también la del régimen.

La historia de Freddy Mijares reproduce de igual manera, la inversión de valores. Su casamiento por conveniencia para lograr información sobre el estado real del presidente y poder escribir el libro, su viaje a Cuba y, por último, la aceptación de dinero y de narrar una historia diferente al propósito original pueden mover la comprensión del lector y considerar los hechos la estrategia para salir airoso de su arresto por las autoridades de la isla. Mas las palabras finales que cierran las interrogantes del personaje se alejan de la mera justificación:

¿Quién era él, realmente? ¿Había perdido acaso cualquier correspondencia consigo mismo, con su propia vida, con lo que había sido hasta ese momento? ¿Qué había pasado? ¿Cómo había podido llegar hasta ahí? Apretó el sobre bajo su brazo. Sintió que el dinero era ligero. Que los dólares no pesaban tanto (Barrera Tyszka, 2015: 240).

El retrato que hace el escritor de la sociedad venezolana esboza la pérdida de rumbo, el desvarío de unos personajes que, ante la inversión de valores que experimenta el país,

asumen como comportamiento el «sálvese quien pueda». De nuevo, la novela de Orwell viene a la mente. El lector puede componer, a partir de la lectura, las frases que justifican el nuevo orden social: «Ilegalidad es legalidad», «Fuerza es razón». Los personajes abandonan sus principios para sobrevivir en una nación fundada bajo el lema de «patria o muerte». Al extravío que conduce la fe ciega en el líder, el autor contrapone el extrañamiento consigo mismo; formas de alienación, maneras de estar perdido en el *status quo* de la consigna revolucionaria.

4. FICCIONES Y REALIDADES

Barrera Tyszka ha intercalado la crónica periodística con la historia ficcional para ofrecer la radiografía de una Venezuela que ha vivido regida por la palabra del líder carismático y la sentencia encerrada en la frase revolucionaria. Fechas exactas señalan el avance del cáncer que carcome al presidente. Las acciones de los personajes dibujan una sociedad de valores trastocados, minada en sus principios, lo que conduce al extravío y la degradación social. La novela recrea simultáneamente la enfermedad del mandatario y la enfermedad de una nación. Los hechos reales se convierten en historia novelada para ofrecer, en clave de crónica-ficción, la lectura de una realidad social difícil de comprender, sobre todo, para quienes, desde la distancia, pueden creerse a salvo de los discursos mesiánicos.

El breve análisis de *Patria o Muerte* ha revelado el doble hacer narrativo sobre el que se construye la trama novelesca. El narrador, en su papel de cronista, ofrece datos verificables, reconstruye la cronología de la enfermedad, cede el turno de palabra al mandatario, lo cita, analiza su discurso, lo desmonta. En su rol de orientador de la narración, ha descrito las acciones y los pensamientos de los personajes, les concede igualmente la palabra y con ello logra dibujar el rostro de seguidores y opositores al régimen, y justificado su sentir. La alternancia narrativa difumina los límites entre el periodismo y la novela. La capacidad de narrar de uno y de otro género ha facilitado el tránsito. Si el primero asume de la narrativa de ficción sus estrategias literarias y con ello la posibilidad de dar vida a la crónica de sucesos, la novela se apropia, a su vez, de los recursos del periodismo y transforma las noticias en materia de novela. Y de esta canibalización de un género sobre otro, como lo calificase Cercas (2016), el autor construye la obra. La clave la encontramos en el diálogo del periodista con su editora o en aquel que mantiene la joven estadounidense con su jefe de redacción:

—Lo mío es la realidad, no la ficción— dijo Fredy Lecuna.

—Pues te equivocas, todo es ficción, incluso la realidad.

(Barrera Tyszka, 2015: 30).

Madeleine trató de explicarse. Le dijo que le interesaba Chávez como personaje carismático, que era un hombre que había creado una nueva identidad en su país, una nueva representación de lo popular y del poder encarnada en él mismo. Anderson le dijo que no entendía un carajo. Y le pidió que, más bien, le narrara algo, que le ofreciera un relato.

—Los periodistas no repiten noticias. Los periodistas cuentan historias— sentenció (Barrera Tyszka, 2015: 75).

Barrera Tyszka escribe la novela siguiendo las sentencias. El autor parte del hecho real, la enfermedad de Hugo Chávez Frías y cuenta una historia, y en ese acto de contar, reflexiona sobre la manera cómo al país se le han comunicado los hechos: la negación inicial del cáncer que sufre el presidente, el control de la información, las contradicciones y dudas acerca del lugar y fecha de su muerte; el seguimiento que realiza el narrador-cronista, introduce la duda: qué es verdad y qué no lo es en el relato oficial. A esto se suma su propia recreación al introducir el misterio del vídeo que contiene la imagen del presidente enfermo. ¿Es acaso menos verosímil por ser ficción?

Las palabras de los personajes ponen el foco sobre la vieja dicotomía: realidad-ficción, verdad-falsedad. El autor les cede el protagonismo para que sean ellos quienes verbalicen la convencionalidad de los límites de la ficción literaria pues, como bien nos recuerda Pozuelo Ivancos: «los hechos más increíbles pueden resultar verosímiles, y los más ciertos, sin embargo, inverosímiles, hasta hacer que vacile incluso la mente más informada o el espíritu más perspicaz» (2009: 804). Nos preguntábamos al inicio el porqué de la escogencia del género y encontramos una interpretación posible en esta puesta en escena —permítasenos la analogía con el mundo del espectáculo— que el autor ha realizado de la historia del país y su mandatario. El juego especular, la existencia de unos personajes cuya curiosidad por el líder carismático o por su enfermedad los lleva a escribir un libro sobre el mandatario, las afirmaciones de los personajes sobre la escritura, las marcas autorreferenciales, el llamado a la propia condición del relato, son una invitación a reflexionar acerca del límite incierto que separa lo real y la ficción, la historia del presidente y su recreación, la verdad y la falsedad; y qué mejor manera que plasmarlo a través de las posibilidades que le ofrece la novela.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARRERA TYSZKA, Alberto (2015). *Patria o muerte*. Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, Javier (2016). *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2009). «El texto narrativo», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario*. Madrid: Síntesis, pp. 597-795.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (dir.) (2009). *El lenguaje literario*. Madrid: Síntesis.
- GOMES, Miguel (2016). «Patria, muerte y camp», en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/patria-muerte-y-camp> [consulta: 01/05/2016].
- MIRES, Fernando (2015). «La patria y la muerte según Alberto Barrera Tyszka», en línea: <http://polisfmires.blogspot.com.es/2015/12/fernando-mires-la-patria-y-la-muerte.html> [consulta: 30/04/2016].
- POZUELO YBANCOS, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- SPANG, Kurt (2009). «Géneros literarios», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario*. Madrid: Síntesis, pp. 1211-1344.
- VILLANUEVA, Darío (1989). *El comentario de textos narrativos, la novela*. Gijón: Júcar.
- YSLAS, Luis (2015). «Apuntes sobre *Patria o muerte*, de Alberto Barrera Tyszka», en línea: provinci.com/blogs/apuntes-sobre-patria-o-muerte-de-alberto-barrera-tyszka-por-luis-yslas-prado [consulta: 01/05/2016].

LAS FÁBULAS DE FRAY RAMÓN VALVIDARES Y LONGO (1808-1811): POÉTICA E HISTORIA

Antonio FERRAZ MARTÍNEZ

1. GÉNERO Y PARATEXTOS

El autor del título lo es también de una novela publicada en 1814 —*El liberal en Cádiz o aventuras del abate Zamponi*— que hace casi dos décadas me propuse sacar del olvido con un amplio comentario (Ferraz, 1997: 129-165).¹ Como entonces, al acercarme a sus *Fábulas* prestaré atención a las circunstancias en que se publicaron y a la posición ideológica que adoptaba Valvidares, pero especialmente ahora a sus ideas literarias y su concepción del género de la fábula como espejo satírico, político y moral, con el propósito añadido de que diesen testimonio histórico a la posteridad.²

El sabio religioso convertido en escritor de literatura ligera como la novela con el fin de contrarrestar a los enemigos con las armas de la pluma, las ejercitó antes en el género de la fábula, que había alcanzado, en las últimas décadas del siglo XVIII, notable cultivo en España no solo con las colecciones de figuras como Samaniego e Iriarte, sino con una plaga de textos como algunos denunciaban. Además del molde genérico, nuestro autor tenía a su disposición, en el plano teórico, una serie de tratadistas, prólogos de colecciones y el precedente de una importante polémica sobre el género (véase Palacios, 1998; Talavera, 2007: 23-66).

¹ Editada por Álvarez Barrientos (2008) con introducción sobre la vida y obra del escritor.

² Sobre la fábula política durante la Guerra de la Independencia, remito a García Castañeda (1986), Freire (1988), Rebollo (1988) y Durán (2010).

Pues bien, Valvidares acompañó sus fábulas de extensos paratextos. Antepuso a su edición de 1811 una poética de la Fábula en general y de las fábulas propiamente en particular. Y la cerró con notas en que comentaba las suyas aplicándolas al contexto histórico-político. Trataba, pues, de dos campos tantas veces contrapuestos —la Fábula / la Historia— como complementarios.

2. CONSTRUYENDO UNA COLECCIÓN EN TIEMPOS DE GUERRA

El inicio de la contienda —«época del desahogo nacional» la llamó Capmany en 1808— trajo la publicación de un sinfín de textos «bajo los nombres de diálogos, avisos, consejos, clamores, lamentos y otros alegóricos», que venían a saciar el «hambre general de devorar papeles» que se había desatado (Capmany, 2008: 6 y 57). Nacían ligados a las circunstancias del día. Y como los periódicos, gozaron *de facto*, antes de que se decretase por las Cortes la libertad de imprenta el 10-11-1810, de la apertura del espacio público al debate y a la lucha por la conquista de la opinión.

En esa *guerra de pluma*, Valvidares destaca no solo como temprano escritor de fábulas políticas, sino, además, por hacerlo de forma seriada desde el principio. Comenzó en 1808 publicando como folletos independientes sus composiciones, como atestiguan algunas piezas de la colección documental del Fraile.³ Aunque editadas sueltas, el hecho de que apareciesen numeradas las tres primeras y de que al final de la segunda y tercera figurase «Se continuarán» hace evidente que las presentaba al público como partes de un conjunto en formación. Lo corroboró ese año de 1808 una barata edición en rústica por las herederas de don José Padrino, en Sevilla, de un *librillo* de 52 páginas, lo que no ha favorecido su conservación (hasta este trabajo nunca había sido registrado). Reúne 14 fábulas, más la *Prefación* y la dedicatoria. Al hacerlo bajo el título de *Fábulas Políticas, Morales, e Instructivas, sobre las actuales circunstancias de la Europa*, su autor declaraba desde los mismos inicios de la guerra el elemento unificador de la colección. Lo reiterará en la edición de 1811, en que el número de fábulas alcanza la cifra de 73, con muy ligeras variantes en su título: *Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el actual estado de la Europa*.

Por tanto, se trata de una obra que se va construyendo a lo largo de varios años. De este carácter de colección en marcha da testimonio el autor cuando, en las notas finales de su edición de 1811, advierte al lector de las circunstancias en que previamente se fueron publicando algunas fábulas. También se reflejan, en las dedicatorias al frente de las ediciones de 1808 y 1811, sus respectivos contextos.

La dicha impregna los versos con que se abre la de 1808, dirigidos «A la Noble y Suprema Junta de España e Indias», título que se había dado entonces la Junta de Sevilla: «Llegad sí a las manos / de aquellos amigos / que hoy han libertado / al suelo patricio». Aludían sin duda a la batalla de Bailén (19-VII-1808), que propició la publicación de textos patrióticos, caso de su oportuna gavilla de 14 fábulas y de su oda *La Victoria* (1808) al General Castaños como «Jefe de los Ejércitos de Andalucía». Si con esta ocasión se mostraba orgulloso por la patriótica dirección de la guerra llevada a cabo por la Junta sevillana,

³ Contiene «El Lobo y el Mastín», «La Zorra y las Gallinas» y «El Toro y el Andaluz». Llevan numeración correlativa: I, II y III. Van firmadas por F. R. V. Freire (1993); registra, además de las fábulas I (n.º 56) y II (n.º 849), otra publicada en prensa: «El Milano, el Cuervo y el Águila» (n.º 736).

con anterioridad debió de sentirse agradecido a sus miembros por salvar a la ciudad de los excesos revolucionarios en mayo de ese año. Eran tiempos difíciles, y no solo frente al invasor.

En 1808, como fue frecuente entonces, fray Ramón Valvidares y Longo, prudente, encriptó su firma (F. R. V.) al publicar tanto las fábulas como otros textos. La desveló en la portada de 1811, donde, en contraste, no figura referencia alguna de impresor ni de lugar. Desde donde él escribía sí nos dejó, en cambio, una pista en su dedicatoria «A la Serenísima Señora D. Carlota Joaquina de Borbón, Infanta de España, y Princesa del Brasil». Confiesa, como una de las razones de su gratitud a ella, «el reconocimiento en que vivo a una nación que se dignó prestarme los auxilios más benéficos de la hospitalidad» (h. v-r). Y en la nota de la fábula XXXVI, se refiere a su condición de «fugitivo y errante por sierras espesas y reinos extranjeros» (1811: 248). Será más explícito en 1813 en su poema épico *La Iberiada*: «la invasión repentina del enemigo sobre nuestras provincias apenas me dio lugar para ponerme en salvo y buscar la seguridad de mi vida en el reino de Portugal» (I, 10).

A resguardo, el expatriado Valvidares hacía pública con su firma su posición no solo sobre la guerra contra el invasor, sino asimismo acerca de la confrontación política entre los resistentes. A este respecto, recuerdo que, desde su apertura en 1810, se planteó en las Cortes, de forma recurrente, la aspiración de la infanta Carlota, hermana de Fernando VII, a la Regencia con el apoyo de conservadores y la oposición de liberales.⁴ De este enfrenamiento se hace eco Valvidares en su dedicatoria a la infanta, donde la imagina al frente de los españoles:

Estas altas virtudes de V. A. que no podrá confundir sino el político egoísta o el partidista malicioso, forman sin duda el mayor blasón de su Patria, y enjugan sus sentidas lágrimas cuando la considera como una *ilustre rama* de aquella augusta familia que arrancó de entre sus brazos la mano usurpadora de un tirano (h. IIIr, la cursiva es mía).

Unas líneas después, la metáfora dinástica resuena revitalizada por la relación asociativa que podía establecerse con otra procedente del ámbito revolucionario, pero empleada ahora con sentido contrario, ligando así dinastía y liberación nacional:

Con cuanta razón no debe V. A. gloriarse de haber nacido en aquel suelo heroico que mezclando la pérfida sangre con la de sus hijos leales, hizo brotar entre las mismas cadenas el *árbol frondoso de su libertad*, y abrió el camino al heroísmo de otras naciones que gemían en la dura esclavitud! (h. IVr, la cursiva, mía).⁵

Desterrado fray Ramón Valvidares en tierras lusas, debió de coincidir con otro escritor conservador, el padre Francisco Alvarado, si es que no abandonaron a la vez Sevilla a fines de enero de 1810 ante su inminente caída en manos francesas, sin poder regresar hasta su reconquista el 27-8-1810. Además de sus afinidades religiosa e ideológica, existía la literaria, dada la inclusión de fábulas en las cartas del llamado «Filósofo Rancio» (Arroyo, 1990). Como tan prolífico polemista, Valvidares aprovechó su exilio para entregarse a

⁴ Joaquín Lorenzo Villanueva anotó en su diario de las Cortes en fecha posterior (12-9-1812) que intentaban utilizarla «los personajes que conservan desafecto al nuevo orden de la Monarquía» (1975: 335a).

⁵ En su novela, Valvidares relaciona críticamente el *árbol de la libertad*, de tronco, ramas y hojas verdes, con los filósofos liberales. Sobre este y otros casos de inversión ideológica, véase Ferraz (1997: 143-145).

la escritura: completó su colección de fábulas y el poema épico arriba mencionado con dos nuevos cantos. Y ambas producciones las acompañó de paratextos de gran interés no solo por sus ideas histórico-políticas, sino también por las literarias en tiempos en que el peso de la guerra absorbía todas las energías.

3. POÉTICA DE LA FÁBULA Y DE LAS FÁBULAS

«Razón de esta obra» es el título con que el neoclasicista Valvidares encabeza veintidós (XXII) páginas dedicadas a la justificación de la fábula como género literario que debe seguir las reglas del arte poético. Concluyen con una tópica petición de indulgencia por su «osadía en publicar una obra tan defectuosa y trabajada en el más corto término de doscientas horas; tiempo a la verdad muy escaso aun para formar una sola Fábula, como tiene acreditada la experiencia de algunos célebres fabulistas de nuestros días» (1811: XXI). Más allá del hiperbólico contraste temporal al servicio de la *captatio benevolentiae*, fijémonos en que, casi treinta años después de la polémica que estalló en 1782 con Samaniego, Iriarte y Forner como protagonistas, la cuestión de la dificultad del género seguía saliendo a la palestra.

«En nuestros días quieren decir algunos que el hacer fábulas es negocio de mucha dificultad», había escrito Forner en el prólogo a su fábula *El asno erudito* (1948: 56) contra Iriarte. No obstante ser crítico con este, Samaniego subrayó «la dificultad de esta clase de composiciones» (2001: 601). Para Forner, los únicos requisitos de las fábulas eran el antojo, el talento y el buen gusto (1948: 57). Iriarte replicaba que el reino del «necio y monstruoso antojo», sin la observancia de las reglas de cantidad y calidad, supondría que «la Fábula o Apólogo no debe ser especie alguna de Poesía» (Iriarte, 1805: VI, 352-355). Aunque no pudo ver la luz entonces el texto de la contrarréplica de Forner (*Los gramáticos. Historia chinesca*, ed. 1970), merece recordarse por clarificadora de su posición: «el apólogo pertenece puramente a la narración retórica» (161); el arte simbólica no pertenece al arte de hacer poemas (162); hay poetas épicos, trágicos, cómicos, líricos, didácticos, satíricos, bucólicos, elegiacos, epigramáticos, pero no apológicos, simbólicos, parabólicos, literarios (163); la *verosimilitud simbólica* o *verosimilitud de la fábula en cuanto símbolo* —la fórmula de Iriarte— es «expresión que nada significa» (137); se rechaza la exigencia de las reglas de cantidad y calidad (176).

Académico de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, de Valvidares no puede decirse que fuera de los que, dicho con palabras de Iriarte, «oyen con total indiferencia los debates de la República de las Letras» (Iriarte, 1805: VI, 390). El debate mencionado está latente como telón de fondo teórico de su exposición sobre las reglas de la que denomina *fábula simbólica*, o propiamente fábulas. Mas ahora el contexto histórico-político es diferente y lo que busca el escritor es amparar su obra demostrando «cuánta es la dificultad y dignidad de la Fábula, y con cuánta injusticia la desprecian los necios cuando ella tal vez alcanza lo que no han podido conseguir muchas obras maestras» (XVII).

Tres son los pasos que da su exposición: primero, trata de fundamentar la dignidad de la Fábula tomada en toda su extensión y diversidad; luego se centra en las reglas particulares de la fábula simbólica; finalmente, concluye con su utilidad como arma satírica de combate. A lo largo de ellos, Valvidares apelará en su apoyo a la opinión, sin especificar,

de «los sabios de todos los tiempos», que incluso recurrieron a la fábula. Esta doble y complementaria faceta era la que asumía como sabio convertido en escritor, por tanto, capaz de dar razón del género que cultivaba y de la literatura en general gracias a su personal asimilación de tratados anteriores que no cita. Intentaré hacer explícito en alguna medida su diálogo con las corrientes teóricas a su alcance.

1

Este es el arranque del erudito Valvidares, que seguía la senda de tratadistas que le habían precedido en la justificación de la dignidad de las fábulas por sus remotos orígenes:

El origen de la Fábula es tan antiguo que algunos quieren remontarlo hasta la época memorable en que se inventaron los caracteres simbólicos y las alegorías. Reducidas estas a una acción simple y a una moralidad cierta, comenzaron a llamarse con el nombre de Fábulas, cuyo primer autor quieren algunos que sea Sócrates, otros Hesiodo, y los más se las atribuyen a Esopo (I).

Recuerdo que, al referirse a los comienzos de la poesía, Luzán hizo mención de las imágenes y fábulas con que los egipcios encubrían y simbolizaban sus doctrinas, que introdujeron en Grecia (1977: 131). Batteux dedicó ya, en su tratado sobre el apólogo —«vulgarmente se llama fábula» (1798: II, 2)—, todo un capítulo sobre su origen, donde supone su inicio en el recurso expresivo de la alegoría por parte del hombre primitivo (1798: II, 18-21). Añádase el prólogo de Bernardo María de la Calzada a una colección de *La Fontaine*: «Fueron las Fábulas las primeras producciones del entendimiento que aparecieron en el mundo» (1787: I, V).

La utilidad moral y sociopolítica es la segunda razón de Valvidares a favor de la fábula. Como «saludables efectos» en las «repúblicas más civilizadas» derivados de unas composiciones para algunos «pueriles y de poca utilidad», registra, amén de reformar las costumbres y corregir los vicios, el refrenar los desórdenes y revoluciones, formar los héroes, inspirar virtudes heroicas, hacer renacer el patriotismo, fomentar la obediencia a las potestades legítimas y conservar la unión de las monarquías. Y si bien recuerda que las fábulas «han encendido el fuego del valor en los débiles», a continuación añade que «han moderado la intransigencia de los pueblos fogosos» (III).

A esta capacidad apaciguadora de los conflictos sociales se habían referido tratadistas anteriores —*v. gr.*, Batteux (1798: II, 18)—, pero Valvidares no es mero transmisor de un tópico. Su insistencia en la prudencia de las leyes, el equilibrio de hombres y naciones, la obediencia a la autoridad, prueba que su conservadurismo sociopolítico obedece a convicciones arraigadas, en que seguirá reafirmandose (ejemplo: su dedicatoria de *La Iberiada* a Fernando VII).

La exposición termina abriéndose a la consideración de la Fábula en general, a cuya adecuación a la naturaleza humana es a lo que debe su eficacia:

Los sentidos groseros y materiales son sin duda más susceptibles de aquellas ideas que les son más análogas, y por lo tanto gustan mejor de aquellas representaciones, símiles y

ejemplos que más se conforman con su constitución para informar después al alma de las verdades y máximas que la interesan, y este es el oficio de la Fábula tomada en toda su extensión (III-IV).

Las tres facultades del alma están involucradas: el entendimiento al que ilustra, la memoria a la que fija, y la voluntad al mover a abrazar el bien y separarse del mal. Además, como «medicamento amargo que se oculta bajo su dulzura», la fábula es eficaz, ya que la corrección y la doctrina no se presenta «a cara descubierta», evitando así chocar con la soberbia del hombre, que «es halagado por él cuando se disfraza con el velo de la alegoría, y lo recibe con su espíritu como a una luz brillante que viene a iluminarlo» (IV).

Argumento este de que se habían valido otros al tratar del género de las fábulas. Batteux, que, al referirse a la disposición natural a la imitación, había dejado sentado que «el ejemplo es el que instruye y regula al género humano, *vivimus ad exempla*» (1797: I, 21), decía a propósito del apólogo: «los ejemplos tomados de nuestra esfera nos son por lo común sospechosos; pues no gustamos recibir lecciones de nuestros iguales» (II, 20). A esa *repugnancia* de la corrección directa se refirieron con idéntico término Bernardo María de la Calzada (1787: V) y García de Arrieta (en Batteux, 1798: II, 90), a la que oponían la indirecta de las conclusiones alcanzadas por los lectores.

Asimismo, pondera Valvidares la capacidad de las alegorías y representaciones fabulosas —no solo de hebreos, griegos y latinos, sino de casi todas las naciones— para «acomodarse al tiempo, a las circunstancias, a la dignidad y el carácter de las personas» (V). Pruebas: las fábulas de Esopo, los poemas épicos de Homero y Virgilio, las novelas y anécdotas instructivas, los dramas juiciosos de todas las edades. Incluso aduce en su apoyo los ejemplos y parábolas de los profetas y Cristo.

La consideración de la fábula en su diversidad llevó a Valvidares a acoger un género extramuros del sistema clasicista de géneros: la novela. Movimiento inverso al de Pierre-Daniel Huet en su tratado sobre el origen de las novelas (1669), pues, al indagar en la naturaleza del hombre, amante de ficciones y novedades, encontró el primer ejemplo en las alegorías, fábulas y parábolas de los orientales, en las imágenes y misteriosos jeroglíficos de los egipcios (ed. 1971: 50-53), de que tantos se hicieron eco. Huet dio otras muestras del espíritu poético fértil en invenciones: las fábulas de Esopo, las parábolas de los profetas y de Cristo, el Cantar de los Cantares, o los nombres de Hesiodo y Homero. La inclinación a las fábulas es natural, común a todos los hombres, pone en juego sus facultades, si bien con protagonismo de la imaginación sobre el entendimiento, pues actúa sobre materias parecidas a las que caen de ordinario bajo nuestros sentidos. Las ficciones encierran un sentido oculto, son «figuras de verdad», no mentiras, según san Agustín (130-133).

Valvidares no emplea el término *ficción*, aunque sí *invención*, no habla de la imaginación, solo del entendimiento, pero hay claras concomitancias con Huet. Ciertos detalles apuntan a que pudo haber leído el prólogo de Mayans a las fábulas de Esopo (1760), coincidente con algunas de las referencias de Huet (hasta incluye la cita agustiniana); ahora bien, no menciona la novela. ¿Conocía Valvidares directamente el texto de Huet o su repercusión en otros de Mayans y Vicente de los Ríos a propósito de la novela? Quién sabe en este trasiego de ideas recibidas (v. gr., el texto de san Agustín lo recoge por extenso Luzán, 1977: 226).

En todo caso, la novela aparece dignificada en la exposición de Valvidares al lado de géneros como la epopeya y el drama. Aunque no figura como tal en su clasificación de las fábulas —épica, parabólica, cómica, trágica y simbólica—, hay que suponerla bajo el martebe *fábula épica*, el de su novela de 1814 (Ferraz, 1997: 132). Y sus tipos van más allá de los mencionados por Luzán en el capítulo de su *Poética* intitulado «De la fábula en general»: fábulas de Esopo, fábulas épicas y dramáticas (1977: 436).

No olvidó fray Ramón condenar las fábulas inverosímiles e inmorales, que «deben separarse con ellos [sus autores] de la república de las letras y del orden social y político» (vi). Las tacha de *composiciones monstruosas* por no respetar las unidades de lugar, tiempo y acción, y las acusa de corromper el corazón humano. Más aún, «han sumergido gran parte del mundo racional y político en un abismo insondable de males que lloramos con amargura»; pero, a pesar de tan catastrofista visión, apela al ejemplo de «los sabios de todos los tiempos» para curar enfermedades tan peligrosas con la píldora de la Fábula, a condición de que sea «preparada, como todo medicamento, bajo las reglas del arte» (VIII).

2

«Todas las reglas del Apólogo están contenidas en las de la Epopeya y el Drama», declaró Batteux (1797: I, 215), pero también que todas las especies de imitación, o poesía, tenían sus reglas particulares (1797: I, 129). Valvidares sigue los mismos principios: dado que la Fábula se puede considerar «en toda su extensión» o en su «mucha diversidad», todos los tipos convienen en unas reglas generales, a la vez que se diferencian en las particulares de cada clase. Probar las excelencias de la *fábula simbólica*, «dando a conocer por sus reglas las dificultades que la acompañan», es su objetivo (x). Le había señalado el camino Batteux, primero esbozando las reglas del apólogo con ejemplos de las fábulas de La Fontaine (1797: I, 216-219) y luego, con mayor desarrollo (1798: II, 2-13). La exposición de Valvidares se acoge de forma más sistemática al armazón conceptual que la poética neoclásica —partes de calidad y de cantidad— utilizaba para la poesía épica y dramática (véase Checa, 1998), de suerte que puede decirse completaba la *Poética* de Luzán con su aplicación a «unas obrillas tan difíciles como provechosas», que se presentan «bajo la capa de una invención sencilla y de una alegoría artificiosa» (x); formulación esta, tributaria de Le Bossu a través de Luzán (1977: 436).

Así pues, Valvidares pasa revista a esa invención de la *fábula simbólica*, a las *personas* (prefiere este término a *caracteres*), la locución y las sentencias. La acción, simple, una sola; reducido también, uno solo, el tiempo. Y, como en las otras fábulas, la acción debe ser de justa grandeza (o magnitud), con principio, medio y fin (por tanto, entera), enredo y solución. Las propiedades de las *personas* —animales, por lo regular, con sus virtudes y vicios— deben guardar siempre las cuatro calidades de *bondad*, *conveniencia*, *igualdad* y *semejanza* que las distinguen. Tales calidades —véase Checa (1998: 181-186): obrar según el carácter correspondiente, ajustar el comportamiento a las circunstancias, mantener el carácter a lo largo de la obra, adaptarlo a la idea que de él se tiene— volverá a exigir las para su poema épico *La Iberiada* (1813: I, 8).

Igualmente deberá diferenciarse el estilo del poeta del lenguaje *propio* de los *interlocutores* de la fábula (los animales que se finge hablando), así como la variedad de estos, «a no

ser que intervenga alguna extraña circunstancia que los haga hablar y discurrir fuera del orden común» (xiv); como ocurre con el *borrico* de su fábula *El Congreso de los animales*, en razón de las propiedades que con él que se quieren simbolizar (cuestiones estas —las propiedades de la especie o las individuales, la verosimilitud de la fábula en cuanto símbolo— de que se había ocupado Iriarte: 1805, VI: 355-359). En cuanto a las sentencias y máximas, breves, pueden interpolarse por el poeta en la narración a tiempo y con naturalidad en boca de los interlocutores, «para que él se oculte en cuanto pueda, según lo prescriben las reglas» (xv). Otros lugares especiales para las máximas y moralidades en la estructura de la fábula: bien precediendo una proposición a la narración, o concluida esta, la aplicación sentenciosa de los hechos (*promitio* y *epimitio*, en términos clásicos).

4. UN ESPEJO HISTÓRICO-POLÍTICO: SÁTIRA, TESTIMONIO, APLICACIONES

En resumen, Valvidares traslada los esquemas de la poética sobre los géneros consagrados o sobre la fábula en general a una de sus clases: la *simbólica*. Un nuevo paso: de esos principios teóricos a la función satírica, política y moral de sus fábulas «sobre el actual estado de la Europa» («actuales circunstancias», en el título de la colección de 1808). Si del «anzuelo» de «chistes y gracias» se habían valido «los sabios de todos tiempos según lo exigían las circunstancias», en las presentes, «habiéndonos hecho mayor guerra el común enemigo con la sátira y la invectiva que con otra cosa alguna; es muy conducente el uso de estas mismas armas para contrarrestarlo» (XVI); táctica que adopta también en su novela de 1814 (Ferraz, 1997: 130).

Una vez más, Valvidares proponía una inversión ideológica, que revela un mundo dual con opuestos por el vértice. De un lado, una visión catastrofista del panorama moral y político general: «la venenosa hidra de la discordia ha levantado su cabeza sobre *todos* los tronos de la tierra [...] *casi todos* los hombres se han desnudado de los sublimes sentimientos de honor, de religión» (XVIII). De otro, su remedio frente a lo que diagnostica como cáncer muy contagioso. Al comienzo de su texto, acusaba a las obras inmorales de llevar a un «abismo insondable de males» (VIII); ahora ve «correr a *todos* hacia el precipicio» (XIX). Con su obra se propone «excitar de nuevo en mis compatriotas el fuego de sus corazones amortiguado en *algunos* por las muchas aguas de la tribulación, y por el tumulto de unas pasiones rateras» (las cursivas, mías). En ella descubrirán «el remedio universal contra las enfermedades civiles y políticas que afligen a la patria» (XX-XXI).

Obsérvese el carácter general de la degradación moral de *casi todos los hombres*, en contraste con solo *algunos* de los españoles. De ahí el valor de remedio y preservativo de su obra, como en el título de Freire de Castrillón *Remedio y preservativo del mal francés de que adolece parte de la nación española* (1809). Pero es otra la metáfora protagonista: el «espejo cristalino» en que se ven «las astucias y asechanzas del tirano fraudulento» (XX-XXI). Precisamente, la fábula I de la colección de 1808 (la II en 1811, con variantes) se titula «El espejo» por serlo España de Napoleón. Y la edición de 1811 se abre con estos versos: «Si el traidor de Europa / Y sus secuaces necios / Quieren ver su retrato / Mírense en este espejo». Mas no se crea que el alcance de la sátira de estas fábulas sea antinapoleónico en exclusiva. Como decía la *Prefación* ya en la temprana edición de 1808 y reitera en

la de 1811, «Veréis asimismo / las tramas y artes / que hoy entre nosotros / se extienden y esparcen».

Por tanto, guerra contra el *usurpador*, pero igualmente conflicto civil. Asimismo, contienda europea. Valvidares reivindica el papel de España a la vanguardia frente a Napoleón con orgullo tal que parece estar respondiendo a quienes como Masson de Morvilliers habían cuestionado años antes qué había hecho por Europa. La sangre derramada en el heroico suelo español —leímos en su dedicatoria a la infanta Carlota— «abrió el camino al heroísmo de otras naciones», coincidiendo en esto con otros, como Capmany (2008: 15 y 30), que también recordaba cómo se nos había hecho la guerra con la pluma (2008: 81). Mirada al pasado, pero también proyección al futuro. Valvidares aspiró a que su testimonio de la resistencia española frente a Napoleón superase los límites de su tiempo, por lo que, consciente de las dificultades para «formar una idea exacta» de su obra, añadió al final unas extensas «Notas para la inteligencia de estas Fábulas», en que las aplica a personalidades y hechos históricos.

Podrían verse como un fruto más de los afanes tempranos por historiar la guerra, si bien no siguen un estricto hilo cronológico, ni se reducen a la iniciada en 1808, pues se retrotraen, en el caso español, al reinado de Carlos IV, y en el europeo, al regicidio del *inocente* Luis XVI y a la posterior ascensión de Napoleón. Hay que advertir que no desconocía Valvidares la voz *independencia*, pero la ligaba al restablecimiento del *inocente* Fernando VII en el trono. Y veía la guerra española como parte de una contienda *universal* dentro del ciclo iniciado con la Revolución Francesa, con referencias a la pasada guerra contra la Convención o a los sucesos más recientes de Austria (uno de los escenarios también de su novela; Ferraz, 1997: 150).

Las notas contextualizaban las fábulas en la actualidad, así como en tiempos algo más distantes (una fábula incluso se presenta como *compendio alegórico*). No solo iban dirigidas a los futuros lectores. Como consecuencia, se neutralizaba el papel activo del lector de fábulas «en la aplicación de caracteres y circunstancias, siendo a un tiempo Compositor y Lector», dicho con feliz formulación de Bernardo María de la Calzada (1787: I, v) en la medida del *anclaje histórico-político* con que Valvidares controlaba su sátira. Personaliza sobre todo en Napoleón y también hace mención crítica de algunas figuras españolas («el pérfido Godoy», «el traidor O’Farril»), pero evita las *personalidades* con alusiones indefinidas a las divisiones de los partidos y «literatos ineptos y maliciosos». Podría así, aunque no librarse de quejas, sí soslayarlas. Como hizo el diputado antiliberal Ostolaza, que, en la sesión del 14-11-1810, «dijo una fabulilla del león, del tigre y del asno, concluyendo que el Congreso podría hacer la aplicación» (Villanueva, 1957: II, 44a).

De la capacidad de Valvidares para adaptarse a las circunstancias, a la vez que seguía fiel a sus convicciones, da prueba la descontextualización histórica de cinco de sus fábulas anteriores para adicionarlas a una nueva edición de *El amigo de los niños*, del abate Sabatier (1830). Los valores educativos que propugna el prólogo sin firma son los del Trono y el Altar de la España fernandina; pero el pesimismo de 1811 persiste: al «cáncer tan contagioso» entonces denunciado le sigue ahora «la corrupción que por desgracia se ha hecho ya contagiosa en nuestros días», de la que hay que librar al «nuevo plantel de vasallos». Y en los textos en prosa que introducen las fábulas adicionadas, junto con las consideraciones moralizadoras de un fabulario juvenil, afloran la preocupación política por la ruina de «Europa entera» y el «fin de todos los Soberanos» a que pueden conducir ciertos libros

(93), así como la defensa del poder absoluto de los reyes y la condena de alzarse contra su «sagrada persona» con alusión al regicidio francés (127).

Regresemos a los años de la guerra. En 1808 observó Capmany: «hemos llegado a tiempo que no se encuentran símbolos para enseñar a los hombres sino en los animales» (2008: 68). En ellos podían verse reflejados. De la metáfora del espejo aplicada a las fábulas (*espejos portátiles* llamó a los apólogos García de Arrieta; 1798: II, 98), así como de otras de idéntica tradición mimética —fiel retrato o copia, pintura muy al vivo, perfecta imagen— se sirvió Valvidares en sus notas para poner de relieve el alcance histórico-político de su denuncia o sátira. Dada su rentabilidad en la guerra de pluma, el recurso satírico de la animalización no quedó restringido a las fábulas. Lo probó la novela de Valvidares al final de la contienda (Ferraz, 1997: 142-143).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

PRIMARIA

- BATTEUX, Charles (1797-1798). *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Obra escrita en francés, trad. al castellano, il. con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por don Agustín García de Arrieta, tomos I y II. Madrid: Imprenta de Sancha.
- CALZADA, Bernardo María de (1787). «Al que lea», *Fábulas morales escogidas de Juan de la Fontaine en verso castellano*, I. Madrid: Imprenta Real, pp. i-xvii.
- CAPMANY, Antonio de (2008). *Centinela contra franceses*, ed., introd., notas y apéndices documentales de Françoise Étienne. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- FORNER, Juan Pablo (1948). *El asno erudito*, ed., pról. y notas de Manuel Muñoz Cortés. Valencia: Editorial Castalia.
- FORNER, Juan Pablo (1979). *Los gramáticos. Historia chinesca*, ed., pról. y notas de José Jurado. Madrid: Espasa-Calpe.
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín (1798). «Observaciones sobre el apólogo», en Batteux, II, pp. 92-112.
- HUET, Pierre-Daniel (1971). *Lettre-traité sur l'origine des romans*, ed. crítica de Fabienne Ségou. Paris: Éditions A.-G. Nizet.
- IRIARTE, Tomás de (1805). *Colección de obras en verso y prosa*, VI. Madrid: Imprenta Real.
- LUZÁN, Ignacio de (1977). *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* [1.^a ed. completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)], ed., pról. y glos. de Russell P. Sebold. Barcelona: Labor.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1760). «A los lectores de las Fábulas de Isopo», *Aesopi Fabulae latinè, atque Hispanè scriptae* [...] (interprete Petro Simone Aprileo). Valentiae: Joseph Thomas Lucas.
- SABATTIER, Abate (ca. 1830). *El amigo de los niños*. Escrito en francés, trad. por don Juan de Escoiquiz y adicionado por el M. R. P. M. Fr. Ramón Valvidares y Longo, Calificador del Consejo de la Suprema, Examinador sinodal del Arzobispo de Sevilla, y Teólogo Consultor de la Nunciatura Apostólica. Con licencia. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado.
- SAMANIEGO, Félix María de (2001). *Obras completas. Poesía. Teatro. Ensayos*, ed. y pról. de Emilio Palacios Fernández. Madrid: Biblioteca Castro, fundación José Antonio de Castro.
- V[ALVIDARES], F[ray] R[amón] (1808a). *La Victoria. Oda al Excelentísimo Señor D. Francisco Xavier Castaños, General en Xefe de los Ejércitos de Andalucía, por la batalla ganada a las armas*

- francesas sobre los campos de Andujar y Baylen el día 20 de julio de 1808*. Sevilla: por las Herederas de D. Joseph Padrino.
- V[ALVIDARES], F[ray] R[amón] (1808b). *Fábulas Políticas, Morales, e Instructivas, sobre las actuales circunstancias de la Europa*. Sevilla: por las Herederas de D. José Padrino.
- V[ALVIDARES] Y LONGO, Fr. Ramón (1811). *Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el actual estado de la Europa*. Por el padre de la Orden de San Gerónimo de la Congregación de España, Profeso del Monasterio de Bornos, y Académico de la Real Academia de buenas letras de Sevilla, s. l., s. i.
- V[ALVIDARES] Y LONGO, Fr. Ramón (1813). *La Iberiada. Poema épico a la gloriosa defensa de Zaragoza, bloqueada por los franceses desde 14 de junio hasta 15 de agosto de 1808, y desde 27 de noviembre de este año hasta 21 de febrero de 1809*. Por el P. Fr. Ramón Valvidares y Longo, monje de la Orden de San Gerónimo del monasterio de Bornos, e individuo de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla. Cádiz: Imprenta de D. Vicente Lema (y don Diego García Campoy), tomo I.
- VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo (1957), «Mi viaje a las Cortes», *Memorias de tiempos de Fernando VII*, ed. y estudio preliminar de don Miguel Artola, Madrid: Atlas, II, pp. 1-440 (BAE, 98).

SECUNDARIA

- ARROYO, Luis Antonio (1990). «Cuentos tradicionales en las *Cartas críticas* de Francisco Alvarado (1756-1814)», *Revista de Folklore*, 110, pp. 39-58.
- CHECA BELTRÁN, José (1998). *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)*. Madrid: CSIC.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2010). *Cincuenta Fábulas Políticas de las Cortes de Cádiz. El Fabulario de F. P. U. en el Diario Mercantil de Cádiz (1812-1813)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio (1997). «Una novela olvidada de 1814 (*El liberal en Cádiz o aventuras del abate Zamponi*)», en Esteban Torre y José Luis García Barrientos (eds.), *Comentarios de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*. Madrid: Síntesis, pp. 129-165.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1988). «La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX», *De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850. III Encuentro: Ideas y movimientos clandestinos. Cádiz, 23-25 abril, 1987*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 303-315.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1993). *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814)*. Índice de las composiciones publicadas en la prensa periódica y en folletos de la Colección Documental del Fraile. Londres: Grant & Cutler Ltd.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1986). «La fábula política española del siglo XIX», en A. David Kossoff et al., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 22-27 de agosto 1983, I*. Madrid: Istmo, pp. 567-575.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1998). «Las Fábulas de Félix María de Samaniego: fabulario, bestiario, fisiognomía y lección de moral», *Revista de Literatura*, LX, 119, pp. 79-100.
- REBOLLO TORÍO, Miguel A. (1988). «Introducción», en Cristóbal Beña (ed.), *Fábulas políticas*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 7-52.
- TALAVERA CUESTA, Santiago (2007). *La fábula esópica en España en el siglo XVIII*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

NOTAS PARA UNA VALORACIÓN DE LA DRAMATURGIA DE JUAN MAYORGA

José Luis GARCÍA BARRIENTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Mi contribución al homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo, mi maestro, trata de un autor que me consta que ha leído y visto con agrado, a pesar de su escasa afición teatral. Su germen es el texto, que permanecía inédito, de la *laudatio* que me encomendó pronunciar la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el acto de entrega del Premio La Barraca el 27 de agosto del 2013. Ha sido actualizado, revisado y considerablemente ampliado en más del cuádruple. Como gesto de insumisión ante la absurda devaluación que han perpetrado los *políticos científicos* de las publicaciones en volúmenes de *Homenaje*, mi aportación asume un tono ensayístico que, a mi juicio, la dota de un valor añadido y no la priva de nada, contra lo que piensan los zotes, de los que se desmarca así. El concepto de *valoración*, en este caso estética, asusta a muchos hoy. Y por eso lo elijo como hilo conductor de mi reflexión sobre la dramaturgia de Mayorga. Para provocar a los pusilánimes bizantinos, pero sobre todo para desafiarme a mí mismo.

Juan Mayorga nació en Madrid en 1965. Se licenció en Filosofía y en Matemáticas en 1988. Amplió estudios en Münster, Berlín y París. En 1997 se doctoró en Filosofía. Ha enseñado Matemáticas en Madrid y Alcalá de Henares y es profesor de Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en excedencia desde hace algunos años. En la actualidad dirige la Cátedra de Artes Escénicas en la Universidad Carlos III de Madrid y el Máster en Creación Teatral de la misma universidad. Su trabajo filosófico más importante es *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamín*.

Entre la veintena de premios que ha obtenido, además del recién mencionado, se cuentan el Nacional de Teatro 2007 y el Nacional de Literatura Dramática 2012, el Valle-Inclán en 2009 y los Max a la mejor adaptación en 2008 y al mejor autor, en 2006, en 2008 y en 2009, así como el Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales de 2015. La película francesa *Dans la maison*, basada muy fielmente en su obra *El chico de la última fila*, ganó la Concha de Oro del Festival de San Sebastián 2012 y el Premio al Mejor Guion, precisamente.

Además de haber escrito una treintena de piezas breves, reunidas en el volumen *Teatro para minutos*, es autor de los siguientes textos teatrales: *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumenberg*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, *Sonámbulo*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Job*, *Hamelin*, *Primera noticia de la catástrofe*, *El chico de la última fila*, *Fedra*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *El elefante ha ocupado la catedral*, *La lengua en pedazos*, *El crítico (Si supiera cantar me salvaría)*, *El cartógrafo*, *Los yugoeslavos*, *El arte de la entrevista*, *Reikiavik* y *Famélica*.

Ha escrito versiones nada menos que de *Rey Lear* de Shakespeare, *La vida es sueño* y *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca, *La dama boba* y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt, *Natán el sabio* de Lessing, *El Gran Inquisidor* de Dostoievski, *Divinas palabras* de Valle-Inclán, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, *Ante la Ley* de Kafka, *Platonov* de Chéjov, *Woyzeck* de Büchner y *Hécuba* de Eurípides, entre otras.

Sus obras han sido traducidas al alemán, árabe, búlgaro, catalán, coreano, croata, checo, chino, danés, estonio, euskera, finlandés, francés, gallego, griego, hebreo, húngaro, inglés, italiano, noruego, polaco, portugués, rumano, ruso, serbio, turco y ucraniano; y se han representado en Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Canadá, Chile, Colombia, Corea, Costa Rica, Croacia, Cuba, Dinamarca, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Hungría, Irlanda, Israel, Italia, México, Noruega, Perú, Polonia, Portugal, Reino Unido, Rumanía, Serbia, Suiza, Ucrania, Uruguay y Venezuela.

Hasta aquí una apretada selección de hechos. Y los hechos, en efecto, lo dicen todo. Por ejemplo, dicen también que Mayorga es el dramaturgo español de nuestro tiempo con mayor proyección internacional. Por algo será. Pero, puesto que caben y creo que vienen a cuento, me gustaría añadir unas pocas puntualizaciones a estos hechos.

La formación y la talla intelectual de Mayorga están muy por encima de la media de su oficio. Y eso se nota —ya lo creo— en sus obras. Para bien, desde luego. Pues circula el bulo, muy socorrido entre artistas analfabetos, de que el conocimiento puede mermar la creatividad, la intuición, la frescura... Lo cierto es que el saber no ocupa lugar: no resta nada y se suma con todo. El caso lo demuestra.

Hombre de teatro de los pies a la cabeza, creo que la plena dedicación —que asombrará a muchos— de un intelectual como Mayorga a un arte en apariencia tan modesto contribuye a dignificarlo. Muy particularmente el oficio de dramaturgo. Pues el teatro de hoy, embobado con los directores, corre el peligro de perder el respeto a esta figura, que sigue siendo la fundamental o la menos prescindible para el éxito de los espectáculos. Aunque no lo parezca.

Aun habiendo conseguido antes éxitos tan rotundos como el de *Cartas de amor a Stalin* (1998), la consagración de Mayorga como dramaturgo llega en 2003 con *Himmel-*

weg (*Camino del cielo*), que es a mi juicio su obra maestra hasta el momento y también de la que se siente el autor «menos insatisfecho».

Su mérito es proporcional al formidable desafío estético que afronta y que supera con suma inteligencia artística: nada menos que poner en escena el Holocausto, y en su escenario más genuino, el horror de los campos de exterminio; lograr una auténtica dramaturgia de lo irrepresentable.

Creo que la obra es plenamente teatral y que yerran quienes le regatean ese carácter, deslumbrados quizás —y con razón— por sus alardes de forma y estructura. Pocas obras consiguen como esta, no ya quebrar, sino abolir el orden cronológico, anular la lógica del tiempo. Y sin merma del interés.

Lo mismo puede decirse del empleo de la repetición, o del recurso al monólogo, de los que solo el extenso inicial es predominante aunque no exclusivamente narrativo. A partir de este, que revela todos los hechos, la representación no puede sino volver y dar vueltas sobre ellos, para explicarlos, para comprenderlos. Lo asombroso es que la intriga, el afán por saber más, no decaiga en ningún momento.

Himmelweg habla de los campos de exterminio de judíos en la Alemania nazi, o mejor, de la ceguera ante el terror por incredulidad o cobardía; de las oportunidades echadas a perder, más criminales a veces que los mismos crímenes. Pero nos interpela directa y a veces expresamente, pues es ante todo «una obra sobre la actualidad» según Mayorga.

No resulta difícil identificarse con el personaje focal, alguien bienintencionado, que quiere ayudar. Pero que no se atreve a abrir las puertas que hay que abrir para descubrir que el *camino del cielo* es en realidad un camino al infierno. Tampoco cuesta identificar a una sociedad que no quería —y que no quiere— ver.

Las atroces relaciones entre víctimas y verdugos, entre culpa e inocencia, entre horror y pasividad cómplice, se despliegan en un perverso juego metateatral: hacia dentro, la espeluznante representación del engaño criminal; hacia fuera, la revelación de la verdad por la puesta en evidencia de la impostura.

Obra de una dureza casi insoportable, mitigada por la mirada oblicua y el derroche de inteligencia. Incursión en el infierno de la inhumanidad, que nos hiere de muerte tanto como nos cura el milagro del arte. Pura y gran literatura. Teatro grande y genuino. Eso es *Himmelweg*.

Resulta significativo que la única pieza que podría disputarle, en mi opinión, el título de obra maestra del autor, *El cartógrafo*, todavía sin estrenar, sea también una obra sobre la Shoah, centrada en este caso en los sucesos del gueto de Varsovia. Y es que este tema ocupa buena parte de la producción de Mayorga, que asume el mismo reto artístico que *Himmelweg* y despliega recursos similares.

Es su *teatro del Holocausto*, que, además de en estas dos obras mayores, se expresa por lo menos en las siguientes: discutiblemente en *El traductor de Blumemberg*, parcialmente en *La tortuga de Darwin*, indirectamente en dos piezas breves, *Tres anillos* y *JK*, centrada esta en la peripecia final de Walter Benjamin, y plenamente en *Job* y en *Wstawac*, una versión sobre textos de Primo Levi.

Todo apunta en la misma dirección: rehuir lo explícito, lo directo, lo frontal y sobre todo lo inmediato en favor de lo implícito, lo indirecto, lo oblicuo y especialmente lo mediado, como solución a la aporía de decir lo indecible, de representar lo irrepresentable: un horror de tal calibre que no puede exhibirse sin resultar obsceno.

Destacaré solo la presencia recurrente, junto a otras formas de oblicuidad, de una impúdica mediación narrativa, siempre dentro del modo dramático de representación, pero a punto siempre de transgredirlo; mediación que se compadece a la perfección con esa hegemonía casi absoluta de la palabra que caracteriza todo el teatro mayorguiano y no solo, aunque sí quizás en especial, su teatro del Holocausto.

Siendo lo decisivo, desde luego, su talento como dramaturgo, Mayorga es además, como se ha dicho, matemático y filósofo. Lo relevante es que sus tres vocaciones no resultan divergentes ni siquiera paralelas, sino que convergen en su creación artística. Su peculiar teatro histórico, del que *Himmelweg* y *El cartógrafo* son excelentes muestras, tiene mucho que ver con la dedicación del autor a la filosofía de la historia. Y la estructura de muchas de sus obras es, como la de estas, de una precisión y una belleza genuinamente matemáticas.

Sin ceder un ápice de emoción y naturalidad, a la vez hondo y vivo, llano y exquisito, el de Mayorga es sobre todo un teatro inteligente. Y yo creo que el drama es más exigente que el relato y el poema con la inteligencia. Y que esta no menoscaba la teatralidad, sino que la acrecienta.

El éxito de este teatro cuenta con el agravante de haberse producido en gran medida contracorriente. Casi ninguna de las etiquetas que lo pueden definir parecía favorecer el interés ni menos aún el aplauso del público teatral establecido. Ni el teatro de la palabra ni el teatro de ideas (filosófico, intelectual, de tesis) ni el teatro político tenían muy buena prensa cuando Mayorga irrumpe en el panorama del teatro español contemporáneo.

Como dramaturgo, es uno de los protagonistas de la vuelta a un *teatro de la palabra*, que practica hasta el punto de que a sus obras le estorban más que le ayudan los alardes espectaculares. Sin dejar de ser teatral en absoluto, este tipo de drama, novedoso como el que más y del que Mayorga es quizás el representante más genuino en su generación, supone también un nuevo encuentro de la escena y la literatura, que se reconcilian después de haber andado enfrentadas durante buena parte del siglo xx.

Creo que esa hegemonía de la palabra hace que al teatro de Mayorga le sienten mejor el pequeño formato y el ascetismo espectacular, modelo al que se atiene él mismo en las dos obras que ha dirigido hasta ahora. Considero, por ejemplo, más lograda la puesta, casi totalmente despojada, que dirigió Víctor Velasco de *El chico de la última fila* en la sala Cuarta Pared que la estrenada por Helena Pimenta, más *rica*.

El despliegue escenográfico de *Himmelweg* cuando se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid (2004) —y la asunción con todas sus consecuencias de la disposición *a la italiana*— atentaba gravemente contra el sentido de la obra, a mi entender. Y resultaba más chocante todavía tras haber visto *Animales nocturnos* en La Guindalera, una pequeña sala alternativa en la que no cabe (literalmente) veleidad espectacular alguna y no hay más remedio que confiar el quehacer representativo a la palabra y, claro está, el trabajo del actor.

Pienso que la opulencia del María Guerrero ha vuelto a frustrar en el mismo sentido los estrenos de *La paz perpetua*, dirigida por José Luis Gómez, y de *El arte de la entrevista*. Por el contrario, el montaje quizás más logrado entre los que he visto de las obras del autor y que roza la perfección, el de *Hamelin* dirigido por Andrés Lima con el grupo Animalario, se basa casi en exclusiva en la palabra y el actor, con una mínima escenografía, y aun esa en mi opinión prescindible por gratuita.

En un tiempo en que parecía imposible o haber pasado a la historia, Mayorga nos propone un *teatro de ideas* sin anestesia. Y, sorprendentemente, con un éxito notable. Lo que demuestra quizás que la calidad vence siempre y puede con todo. Con toda seguridad entra en juego aquí la ventaja de su sólida formación intelectual.

Es en este sentido de un *nuevo* teatro de ideas, de prosapia filosófica, y no en el de un didactismo primario o un doctrinarismo ramplón, en el que se puede definir el suyo también como un *teatro político*, si limpiamos esta palabra de las adherencias que la ensucian y empequeñecen hoy. Un teatro que, muy por encima de raquícticos partidismos, pone con nobleza y hondura a la ciudad ante sus problemas más candentes: el terrorismo (*La paz perpetua*), la emigración (*Animales nocturnos*), la pederastia (*Hamelin*), etc. A veces se recurre a una distancia histórica, pero que siempre apunta —y dispara— al presente.

Si todo el teatro de Mayorga es político, ideológico y predominantemente verbal, solo una parte, pero importante, puede calificarse de *teatro histórico* y ello en un sentido bastante amplio del concepto. La incursión en el pasado no rebasa el siglo xx, casi sin excepción (*La lengua en pedazos*), y rara vez cuenta con personajes históricos en sentido estricto (*Cartas de amor a Stalin*). Todo —incluso estos— se encuentra sometido a un alto grado de ficción, más allá de su poso de realidad. La historia aparece siempre reinventada por la imaginación. Nada más lejos de lo documental.

En «El dramaturgo como historiador», una reveladora reflexión al respecto, Mayorga afirma que «el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa». La afirmación tiene validez general. El concepto de *distancia temporal*, tal como lo he teorizado, implica las dos épocas aludidas pues se mide precisamente entre ellas y es un aspecto de la recepción que se resuelve tanto en la dramaturgia (que no puede desembarazarse de su tiempo al *crear* el pasado) como —quizás, sobre todo— en la puesta en escena, que es en sí misma una actualización, una fábrica de hacer presente; forzosamente, incluso la que pretendiera lo contrario.

En el límite casi insostenible de lo ideológico, una de las mayores rarezas del teatro de Mayorga es que haya frecuentado un género insólito, que podía parecer bien muerto y enterrado y que fue propio, por cierto, de la Ilustración. Me refiero a la *fábula* dramática con animales como personajes. *Palabra de perro* está basada libremente en la novela ejemplar de Cervantes. Los personajes de *La paz perpetua*, que nos remite nada menos que a Kant, son perros policías. *Últimas palabras de Copito de Nieve*, también de acentuada carga filosófica, tiene como protagonista al histórico gorila albino del zoo de Barcelona, impenitente lector de Montaigne.

Pero en ninguna obra la distancia entre actor y papel ha sido mayor ni la ilusión de realidad más lograda que en *La tortuga de Darwin*. Se trata de una comedia que se estrenó con éxito el 6 de febrero del 2008 en el Teatro de la Abadía de Madrid bajo la dirección de Ernesto Caballero y con una memorable Carmen Machi en el papel protagonista. Su interpretación contribuyó tanto como el encaje de bolillos del texto a hacer creíble, de principio a fin, que ella es ni más ni menos que una tortuga, la de Darwin.

El soporte de la trama es tan leve como eficaz: Harriet se presenta ante el profesor, autor de una *Historia de la Europa contemporánea*, y se ofrece a señalarle inexactitudes y a revelar aspectos desconocidos de los últimos doscientos años de esa historia, de la que ha sido testigo presencial, a cambio de que la ayude a volver a Galápagos para morir, pues

no la dejan viajar porque «no tiene papeles». Está a punto de cumplir doscientos años y «ha visto la historia desde abajo. A ras de tierra».

A partir de este resorte la obra se despliega en dos líneas casi paralelas, una narrativa, con el relato que hace Harriet de los acontecimientos decisivos de los dos últimos siglos, y otra propiamente dramática, con las peripecias de la tortuga en su relación con los humanos, primero con el profesor y su entorno, y luego con un doctor que estudiará su peculiar constitución biológica. Ambas líneas se van alternando y entrecruzando con destreza a lo largo del espectáculo.

El poder de convicción de Mayorga como dramaturgo se puede calibrar en esta pieza, pues consigue que el espectador, siendo plenamente consciente del juego que la obra le propone, del artificio que sustenta ese recorrido histórico desde el punto de vista de la tortuga al que asiste con fruición intelectual y casi siempre con una sonrisa, se vaya sintiendo más y más interesado por —y hasta identificado con— la peripecia *personal* de Harriet, contra toda inverosimilitud y hasta el punto de alegrarse del desenlace. El equilibrio entre distanciamiento e identificación adquiere aquí primores de filigrana ya desde la dramaturgia.

Hay, por último, una zona más secreta en la producción de Mayorga, en extremo radical, exigente, de una densidad de pensamiento en ocasiones casi insoportable, en el límite de la experiencia humana, sin ninguna concesión, no ya al público, sino a la teatralidad misma.

En este teatro de la palabra y del silencio, que roza en ocasiones el misticismo, se encuadra, junto a piezas sobre el Holocausto como *Job y Wstawac*, *La lengua en pedazos* (2013), el precioso diálogo ficticio entre santa Teresa de Jesús y un inquisidor con el que el dramaturgo se estrenó como director, ejercicio que ha repetido luego en *Reikiavik*.

Mayorga, que sale muy airoso del doble reto de dirigir por primera vez y de hacerlo enfrentándose a un texto tan difícil, nos pone, ante un bodegón de Zurbarán o de Sánchez Cotán habitado por esos dos fantasmas, a escuchar con atención y recogimiento sus palabras y sus silencios. Lejos de la vociferante algarabía de estos tiempos revueltos.

No es difícil imaginar el estupor —yo lo he visto en sus caras— de mucha de esa gente de teatro, digamos, *unidimensional* al ver que Mayorga se descuelga en un momento dulce de su carrera con esta obra sobre Teresa de Jesús, que se nutre además en lo esencial de las palabras de la gran escritora y santa. Y Mayorga es seguramente tan *progresista* como todos ellos. Pero no es en absoluto unidimensional.

Como genuino dramaturgo, además de inteligente, y siendo de tal calibre la munición ideológica de su teatro, Mayorga tiene buen cuidado de no dejar en sus mundos ficticios huellas o interferencias de sus propias ideas o tendencias. Y lo consigue casi siempre. Rara vez, pero alguna, ha rebajado su talento hasta el panfleto político, como en *Alejandro y Ana: Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, obra de circunstancias o de *agit-prop*. Un texto para el olvido. Nadie es perfecto.

Volviendo a levantar la vista hasta su nivel, la complejidad que se sigue de esa especie de autonomía de las ideas en juego o de los diferentes puntos de vista, sin privilegiar tramposamente ninguno, se logra con especial felicidad en las obras *históricas*. Y es que, en ellas, a pesar de la corta distancia temporal, la cuestión medular está ya indiscutiblemente sancionada por la historia misma. Nadie en su sano juicio dejará de condenar los horrores del nazismo (*Himmelweg*, *El cartógrafo*) y del estalinismo (*Cartas de amor a Stalin*), por ejemplo.

En *La paz perpetua*, en cambio, el problema no puede ser más actual y hasta más abierto al futuro. El planteamiento está a la altura de su complejidad, y su complejidad es tal que lo hace —creo— irresoluble, o sea, trágico. Simplificando: ¿es lícito torturar a un terrorista si con ello pueden salvarse miles de vidas inocentes? (Hoy podemos pensar, muy en concreto, en las de los asesinados en Bagdad, Daca, Estambul, Lahore, Bruselas, París, Londres, Madrid, etc.). Y poniendo como sujeto del dilema, no a una persona, sino a los servicios antiterroristas o a las llamadas *cloacas* del Estado.

No pude evitar que el desenlace de la obra me defraudara en su día. Me pareció una salida en falso, *buenista* o maniquea, que no se hace cargo de la magnitud del problema y en la que vuelve a notarse demasiado la mano (ética y filosófica) del autor. Pero debo añadir enseguida que me refiero al desenlace de la obra cuando se estrenó en Madrid, o sea, en abril del 2008. Y es que Mayorga mantiene sus textos en permanente estado de revista y corrección, de forma casi obsesiva, y no los da por acabados nunca.

Esto que debe de ser desesperante para sus editores, puede entenderse también como un homenaje al teatro, arte viviente, siempre renovado, que nace y muere cada día; por tanto, incompatible con su fijación en un objeto inerte e intocable, es decir, en un texto. Sea como sea, añade a cada nueva edición el valor de ofrecer el último estadio de unas obras en incesante estado de vigilia por parte de su autor, que me consta que las revisa para cada ocasión.

Terminaré calificando el de Mayorga como un teatro dramático. Valga la redundancia, de la que me excuso. Porque en tiempos alejandrinos como el nuestro lo obvio puede llegar a resultar revelador. Quiero decir que no se trata de un teatro *posdramático*, sea eso lo que sea, si es algo en realidad, ya que ni el propio Lehmann ha acertado a definirlo con claridad. A mí me parece una exageración conceptual tan vaga como exitosa. Si la traigo a colación es para deshacer un equívoco, el de la identificación, que procede de Lehmann y se ha extendido alegremente, de lo *posdramático* con lo *nuevo* en el teatro actual.

Que las obras de Mayorga observen el desdoblamiento entre realidad y ficción —en personajes, espacio, tiempo y público— que es constitutivo del teatro no significa que sean antiguas o tradicionales, sino simplemente que son obras de teatro: ni más ni menos. Dejo a cuenta de lectores y espectadores descubrir la novedad radical de la producción mayorguiana, mucho más variada, profunda y duradera que la de muchas manifestaciones, cada vez más manieristas y previsibles por repetitivas, del mal llamado *teatro posdramático*.

Tampoco se precisa de mucha perspicacia para advertir que estamos ante un teatro en absoluto realista, pero con una densa carga de realidad, que no es lo mismo. Tan atento a la actualidad más palpitante que la pederastia, el terrorismo o la emigración son los temas, como ya dije, de otras tantas obras. Pero *Hamelin*, *La paz perpetua* y *Animales nocturnos* no pueden ser, desde el punto de vista estético, menos realistas.

Y si los que acabamos de citar son dramas contemporáneos, incluso en la vertiente del teatro histórico, la mirada hacia atrás, como dijimos antes, no es más que una estrategia para profundizar en la visión crítica del presente, de la realidad más inmediata. Sin embargo, de nuevo, sería de todo punto insostenible considerar realistas piezas como *Himmelweg*, *Job*, *La lengua en pedazos* o *Cartas de amor a Stalin*.

Con todo, salvando la novedad estética de este teatro, para mí indiscutible, hay que reconocer —y celebrar— una cierta ambigüedad en lo que vengo diciendo, que apunta quizás a una honda afinidad entre carga de realidad y realismo. *El chico de la última fila* es

un caso ejemplar. Con situaciones, personajes y lenguaje bien arraigados en la realidad, su estructura dramática —continuamente sabotada por irrupciones narrativas— está tan alejada del realismo o tan cerca de la convención teatral como demostró el montaje ya citado de Velasco, frente al más *realista* de Pimenta.

Pero cuando François Ozon traduce —más que adapta— con éxito el texto de Mayorga en su película *Dans la maison* demuestra que soporta a la perfección un tratamiento realista en el cine, ese arte retrógrado y fascinante. Claro que se trata de otro lenguaje y para nosotros hasta del otro único *modo* de representar ficciones, frente al dramático o teatral. Pero, aun así, es difícil negar un cierto realismo *de fondo* a la obra. Y al teatro todo del autor. Y, en último término, al arte en su conjunto, tal como sugiere George Steiner en *Presencias reales*:

Cualquiera que sea su aparente novedad, cualesquiera que sean sus técnicas de dislocación, la ficción verbal, la pintura, la escultura, son, en última instancia, miméticas. Los elementos del mundo, de la existencialidad habitada, están ahí. El Surrealismo, los *collages* y las tácticas no figurativas con la palabra o la forma son simplemente disfraces. Un *blanco sobre negro* es una instantánea de la noche; un centauro es un guión entre realidades manifiestas. [...] Alguna finalidad de realismo, de reproducción socialmente sancionada, es, hasta donde llegan la literatura y las artes plásticas, no tanto una opción libre como un hecho ineludible.

Don Benito Pérez Galdós ponderaba con razón, refiriéndose a *Clarín*, «uno de los pocos placeres que hay en la vida, la admiración, a más que placer, necesidad imperiosa en toda profesión u oficio, pues el admirar entiendo que es la respiración del arte, y el que no admira corre el peligro de morir de asfixia».

Hace años que Juan Mayorga viene proporcionándonos este placer, este oxígeno, tan vital también para el pensamiento y la crítica; salvándonos de esa muerte por asfixia. Con sus obras, desde luego, pero también con su persona. Pues su talla humana está a la altura de su talla artística e intelectual. Es un hombre comprometido, ecuánime, generoso, inteligente, nada engreído y, en el mejor sentido de la palabra, bueno. Y eso en algo se tiene que notar.

Las muchas distinciones que ha merecido, empezando por la que encendió el fuego de esta reflexión, la concesión del Premio La Barraca de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, señalan a un artista de hoy digno de verdadera admiración; y, créanme, no son tantos como necesitamos. Lo hacen además en este momento y en esta sociedad de la hiperinformación —casi toda de ínfima calidad— en la que es más necesario que nunca separar el trigo de la paja.

Puedo asegurar que Juan Mayorga es trigo limpiísimo y un artista admirable que vale la pena leer y ver representado. También un estandarte espléndido que alzar en la batalla —a vida o muerte— que la cultura, el arte y la sociedad deberían librar siempre en pro de la excelencia.

POR TIERRAS DE PORTUGAL Y DE ESPAÑA:
LA LUSOFILIA DE UNAMUNO

VÍCTOR GARCÍA RUIZ
Universidad de Navarra

Mis comentarios de textos hispánicos en homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo se van a centrar en la visión unamuniana de Portugal tal como surge de los textos que dedicó a esa tierra en su —llamémosle así— «libro de viajes» *Por tierras de Portugal y de España*, publicado en 1911. Pero antes quisiera enmarcar este texto en tres coordenadas:

1. La ciudad de Salamanca. Unamuno se estableció en Salamanca en 1891 al ganar su cátedra de griego en aquella universidad. Salamanca era una ciudad pequeña, rural, sin industria, universitaria, una ciudad a la que Unamuno defiende de la tópica acusación de clericalismo (Salamanca: 484) y en la que pudo proseguir su adscripción al republicanismo. Pero es, además, una ciudad sin mar (485-486) y él, que nació, se crió, se educó y vivió hasta sus veintisiete años en un puerto (486), tiene en las costas del Portugal la más próxima salida al mar. He ahí una primera inclinación hacia la tierra portuguesa.

2. El sentimiento de la naturaleza y el paisajismo. Desde el enorme impacto de la publicación en 1895 de *En torno al casticismo*, Unamuno es el intelectual más respetado en toda España. *En torno al casticismo* puede considerarse con mucha razón como el primer ensayo español, el primer texto que creaba un lenguaje nuevo para los nuevos intelectuales de una España en crisis, tan en crisis como el propio Unamuno después de la publicación de aquellos celebrados ensayos, abocado a un enfrentamiento entre su imagen pública y ser íntimo (Juaristi: 244-246). Como tantas otras cosas que escribió Unamuno, esos cinco ensayos de *En torno al casticismo* contenían ideas embrolladas y bastante arbitrarias; pero, visto desde hoy, lo realmente importante no era el contenido, sino el género, la mezcla de

ideas disyectas y de tonos poéticos, la búsqueda de un diálogo directo con el lector y, sobre todo, el autobiografismo: la implicación del Yo. Ese nuevo lenguaje ensayístico va a derramarse ampliamente en sus distintos libros de viajes, como se había derramado en *En torno al casticismo*, de donde proceden algunas de las ideas más conocidas de Unamuno acerca del Paisaje, de Castilla, y del Pueblo español. Ideas que, como veremos, campean ampliamente aplicadas a Portugal, en *Por tierras de Portugal y de España*.

3. El iberismo. Unamuno fue un partidario entusiasta del iberismo, doctrina política muy cara al republicano nacionalista decimonónico que fue Unamuno toda su vida. El iberismo pretendía, como es bien sabido, la unidad cultural y política de los pueblos ibéricos, y en particular de los dos estados peninsulares, de Portugal y España. De ahí que, sin condescendencia, Unamuno sienta que cuando habla de Portugal está hablando también de una parte de su patria. Por eso, al referirse a la novela *Amor de perdición*, de Camilo Castello Branco, afirma que «es uno de los libros fundamentales de la literatura ibérica (castellana, portuguesa y catalana)» (185).¹

Se podría acudir al epistolario unamuniano para conocer en detalle las relaciones y las amistades portuguesas de don Miguel. Pero basta con las informaciones contenidas en *Por tierras...* para darnos cuenta de que Unamuno era visitado en Salamanca por colegas portugueses, a los que devolvía visita en sus viajes anuales a la tierra portuguesa (179): «cada vez —dice— vuelvo más prendado de ese pueblo sufridor y noble». Es obvio para el lector que el intercambio de noticias y de libros fue muy fluido y que Unamuno llegó a ser un gran conocedor del Portugal contemporáneo.

De hecho, los tres primeros artículos de *Por tierras...* no van dedicados a los paisajes o a los hechos de Portugal; son artículos de crítica de la literatura portuguesa, por la que Unamuno ha desarrollado un enorme interés.

El primero lo dedica a su amigo el poeta Eugenio de Castro y a su poema *Constança* de 1900, sobre los trágicos y legendarios amores de Inés de Castro y el rey don Pedro, vistos —esa es la originalidad— desde la perspectiva de Constança, la esposa legítima. El caso es que Unamuno ve ahí el símbolo del Portugal decadente: «de ese hermosísimo y desgraciado Portugal» (172). Como era de esperar, Unamuno ve lo que ya ha visto, lo que quiere ver; proyecta sobre el amado país portugués, adaptándolas, ideas semejantes a las aplicadas a España en *En torno al casticismo*, en particular sobre los pueblos como agentes de la historia, y sobre Europa como posible fuente de regeneración, que se rechaza. Por eso continúa:

Representaseme Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa, sentada a orillas del mar [...] mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca: muere siempre en el mar que fue teatro de sus glorias y cuna y sepulcro de sus glorias (172).

Por otro lado, es notable que este Eugenio de Castro, antes de llegar a encarnar de forma tan *vernacular* el espíritu del pueblo portugués, antes de ser castizo, miró a Europa: Unamuno nos dice que fue poeta internacional, exótico, afrancesado; fue «*nefelibata* —uno que anda por las nubes— mote con que en Portugal se conoce a los que aquí llaman *modernistas*» (176).

¹ Cuando cite solo la página me estaré refiriendo a los distintos artículos de *Por tierras de Portugal y de España*.

En el artículo dedicado a la «Literatura portuguesa contemporánea» surge la cuestión del iberismo en el contexto de la proximidad y a la vez aislamiento hispano-luso. Estando los dos países vecinos aislados de Europa, ¿por qué están también aislados entre sí? ¿Por qué no se lee literatura portuguesa en Madrid, no se encuentran libros portugueses en sus librerías, si el portugués escrito, según Unamuno, es más fácil de leer que el catalán? Siendo así, además, que la literatura portuguesa es mucho más auténtica que la catalana. ¿Por qué los estudiantes de medicina portugueses leen la *Histología* de Ramón y Cajal, pero lo hacen en traducción francesa? No hay respuesta, claro, pero sí un breve recorrido por poetas como Abilio Manuel Guerra Junqueiro, en quien Unamuno ve un ingenio ibérico más que portugués: «a mí me resulta muchas veces hondamente español, siendo hondamente portugués» (182); en sus poemas *Os simples* (1892) y *Patria* (1915) «se encierra el alma de Portugal, del Portugal campesino, resignado y sencillo [...] y del Portugal heroico y noble» (182). En cierto modo, Unamuno está aplicando a Portugal su concepto de *intrahistoria*, eso que llamó la *vida difusa* del pueblo como fuente de posible regeneración. Por eso, inmediatamente pasa a hacer una alabanza rendida del gran historiador iberista Oliveira Martins (1845-1894), de cuya *Historia da civilisação ibérica* saca Unamuno una lección y un aviso para españoles: «En vez de repetir una vez más los lugares comunes respecto a lo que fue el alma española en los tiempos del descubrimiento y conquista de América, bueno sería ir a buscar en libros como el de Oliveira riquísimas sugerencias» (183).

Pero hay algo más; y es que Unamuno, que escribió estos artículos para los lectores de *La Nación* de Buenos Aires, ve reduplicado este mismo aislamiento entre las culturas hispanohablantes del Plata y el Brasil. En marzo de 1907 Unamuno todavía tiene fe suficiente en el iberismo como para rematar así su artículo:

Un providencialista creería que el haber metido Dios ahí una gran nación de habla portuguesa [...] es para que un día se integre ahí, *como aquí se integrará*, el común espíritu ibérico, al que le están aquende y allende al océano reservados tan grandes destinos (183).

El sector dedicado a crítica literaria se cierra con el artículo sobre Teixeira de Pascoaes, «oscuro poeta portugués» (193) y amigo suyo con el que recorrió la tierra de Amarante, con lo cual nos encontramos por primera vez con el Unamuno caminante. La típica divagación unamuniana le lleva esta vez a comentar las sonoridades de una lengua «que es un halago, sobre todo para los que tenemos hechos los oídos al recio martilleo del huesudo castellano. Dijo Cervantes del idioma portugués que es el castellano sin huesos y, retrucándole, cabría decir que el castellano es el portugués osificado» (185). Más sustancia tiene otra divagación sobre el posible panteísmo de la poesía de su amigo Teixeira porque desemboca —como suele ser— en una generalización, siempre discutible, sobre el ser de España y el de Portugal, en este caso aplicada a la vivencia del dolor y del cristianismo, que en Portugal es «un franciscanismo algo budista», «no el san Francisco español, el del Greco y Alonso Cano, hosco y huraño, sino un san Francisco portugués, cuyo cristianismo no es el nuestro». Y sigue:

El Cristo español —me decía una vez Guerra Junqueiro— nació en Tánger; es un Cristo africano, y jamás se aparta de la cruz donde está lleno de sangre; el Cristo portugués juega por los campos con los campesinos y merienda con ellos y solo a ciertas horas, cuando tiene que cumplir con los deberes de su cargo, se cuelga de la cruz (189-190).

El regicidio de 1908 dio lugar a dos artículos, «Epitafio» y «Desde Portugal». Más pegado a los acontecimientos el primero, Unamuno casi justifica el asesinato del rey de Portugal y su heredero porque don Carlos había cometido el mayor pecado posible a sus ojos: no solo desconocía a su pueblo, sino que lo despreciaba. «Su pecado imperdonable es que despreciaba a Portugal» (195).² El segundo artículo, escrito en su retiro veraniego de Espinho cinco meses después, presenta el regicidio no como la ocasión de una regeneración nacional sino como la «última escena trágica de la historia de Portugal que es, siglos hace, un continuado naufragio» (201). Apoyado de nuevo en su admirado Oliveira Martins, concretamente en su *Portugal contemporáneo*, afirma Unamuno que «el portugués es constitucionalmente pesimista» (203) y ahí ve la confirmación a una de sus más arraigadas ideas sobre el Pueblo, sea este español o portugués, ideas de raigambre esencialista y romántica:

Esa enorme tristeza, ese arraigado pesimismo arranca de la falta de un elevado ideal colectivo, de uno de esos ideales que, unificando la vida de un hombre y de un pueblo, les dan aquella personalidad sin la cual no es la vida [...] más que vaciedad y tristeza. Ese pesimismo arranca de apatía, una apatía que produce a las veces arranques de furia (205).

Y, sin embargo, unos párrafos más abajo, en un típico gambito unamuniano, leemos: «Y ¡qué pasta para un pueblo hay todavía aquí! ¡Qué vitalidad la de esta gente! [...] Eso son aquí, buenos vivientes, con robusta vitalidad de plantas, como la de esos pinos que enraízan en las arenas de sus costas» (207).

La aplicación a Portugal de la idea de la intrahistoria se presenta de nuevo en el artículo dedicado a «Las ánimas del Purgatorio», y en dos sentidos: primero, cuando Unamuno comenta que sus clases cultas, afrancesadas, descristianizadas pero creyentes en la ciencia, se avergüenzan de su patria. En realidad, hacen lo mismo que ya hizo Camoes, que fue escribir su gran poema llenándolo de todos los lugares comunes del Renacimiento internacional europeo. «Digan lo que quieran los portugueses, en *Os Luisiadas* apenas si se transparenta el primitivo espíritu campesino portugués». Destacan, en cambio, «aquellas tan gloriosas cuanto malhadadas odiseas» (209). La otra versión de lo intrahistórico comparece en este artículo cuando el Unamuno caminante encuentra en el campo un altarcillo dedicado a las Ánimas y, aunque él declara no creer en el Purgatorio, defiende con pasión esa doctrina católica por su carácter popular y antiindividualista: «El catolicismo tiene un sentido más social, más colectivista. No es el individuo aislado; es la comunión de los fieles la que se relaciona con Dios por Cristo» (212). Los méritos de unos son transferibles a otros, vivos o difuntos.

Y para remachar su oposición al fanatismo calvinista, ejecuta Unamuno una de sus paradojas:

Si usted me dice que para explotar ese sentimiento de solidaridad entre vivos y muertos se inventó el Purgatorio, yo le diré que fue el sentimiento mismo ese el que lo creó. No fue inventado para explotar el sentimiento, sino que lo explotan porque el sentimiento lo creó. Los mineros no inventan la mina [...] hay una íntima comunión entre los vivos y los muertos, una comunión más real que la de las tradiciones (212-213).

² Según Remesal (2014), «Unamuno tomó conciencia de su falta de aprecio por la Monarquía en Portugal». El mismo Remesal es autor de un peculiar libro de viaje (Remesal, 2013) en el que recorre las huellas del Unamuno lusista, rehaciendo y reviviendo en buena medida los relatos y las impresiones originales de Unamuno.

«La pesca de Espinho», que por excepción es un artículo casi costumbrista, insiste en la dicotomía trágica del Portugal campesino y el marinero, campesino para bien, marinero para mal. Porque si de los pescadores salieron los navegantes, estos acabaron con las pesquerías en el siglo xvi. En «La pesca de Espinho», no obstante, esta dicotomía se vuelve armonía, y lo hace a través de una escena en que unos bueyes, desde la playa, arrastran las redes llenas de pesca. «No puede ser mayor la analogía con una labor agrícola. Los bueyes sacaron del mar la mies del pescado, apareció en la arena como en la era la parva, y ahora viene el aventarla» (221). El resultado, sin embargo, es una vez más la tristeza y la inescrutable decadencia del país:

¡Qué tristeza infunde, después de recorrer con la memoria la espléndida historia de las glorias marinas de Portugal [...] fijar la vista en estos pobres mansos buyecitos rubios [...] sumisas sus astadas testuces bajo los ornamentados yugos en cuyo centro brilla el blasón, un tiempo resplandeciente de gloria, de Portugal! (224).

He dejado para el final el Unamuno viajero quizá más canónico o más característico desde el punto de vista formal, el Unamuno viajero urbano y un poco *flâneur*, que anda despreocupadamente y sin mucho plan por los lugares —en la reducida medida en que tal cosa es posible en el siempre caviloso don Miguel—.

Se trata de los artículos dedicados a Braga, O Bon Jesus do Monte, Guarda, Lisboa, Alcobaça y Salamanca. Deseoso de no aburrir a sus lectores con impertinencias *massudas* —latosas—, Unamuno confiesa que viajar es cosa antinatural, que no se viaja por placer, sino para contar a los demás lo que hemos visto (233), sobre todo si se es un «forzado del cálamo» (244), si el oficio y beneficio de uno consiste en cobrar por escribir, como es su caso. Viajar es también intrigar a los desconocidos que nos ven en las pequeñas poblaciones y que se preguntan quiénes somos, qué apuntamos en esa libretita. Viajar, para Unamuno, es pasar por lo que no somos. Pero para viajar de verdad hay que viajar solo: «Viajar en compañía no es viajar, pues quita al viaje su más íntimo encanto: la soledad» (245). Y así, desde el recorrido por un destartallado liceo hasta el repaso de la prensa local adquieren un aire azoriniano, de bagatela provinciana, de pueblo muerto y sin historia.

Unamuno se inserta decididamente en la saga de los viajeros de estirpe romántica que ha descrito Alburquerque, aquellos que convierten la voz del autor en la instancia decisiva por encima de lo topográfico. Los artículos que comento a continuación ejemplifican bien las fronteras del género «relato de viajes», fronteras que el mismo Alburquerque ha trazado frente a las de la literatura de viajes. Partiendo de las tres dicotomías que este propone (32-33), factual/ficcional, descriptivo/narrativo y objetivo/subjetivo, comprobaremos que Unamuno cumple con rigor las dos primeras e incumple con el mismo rigor la tercera.³ Un estatuto genérico que linda también con más de un género periodístico, oficio con el que Unamuno complementaba sus ingresos.

³ Alburquerque (32) ha aludido expresamente a esta posibilidad en que «lo subjetivo [prevalece] sin merma de los elementos testimoniales (como sucede, por ejemplo, con los relatos de viaje ensayísticos de los escritores del 98)». Uno de estos, Ramón Pérez de Ayala, distingue entre turismo democrático y turismo aristocrático; el aristocrático depende de la «originalidad en la selección de los valores. O sea, que el acierto en la selección de los valores se haya originado de nuestro propio discernimiento y experiencia íntima» (10), aspecto en el que Unamuno tuvo pocos rivales.

También podremos concluir que la dicotomía que planteó en su día Llorens (36-40) entre viajero urbano y peregrino puede fácilmente neutralizarse ya que, en el caso de Unamuno, la distinción entre camino y meta —criterio para tal separación— adquiere unos límites poco definidos. No es difícil considerar que las poblaciones que visita son en realidad un camino hacia una expansión del yo unamuniano, que sería la auténtica meta. Unamuno nunca transita meramente; siempre se apropia de lo que ve, lo fagocita. Si no, no sería Unamuno, el eterno dialéctico, que despliega al menos un triple diálogo: el diálogo con la realidad exterior que contempla; el diálogo consigo mismo; y el diálogo con sus lectores bonaerenses de *La Nación*, diálogo este que recibe abundantes marcas textuales y que, en ocasiones, se enriquece con un cuarto diálogo: el de Unamuno con algún otro colaborador del diario argentino. El resultado es ese género ancho y peculiar donde el ya citado Juaristi (244-246), entre otros, ha querido ver el nacimiento de una nueva prosa para el ensayo español moderno.

Con mayor o menor constancia, son tres los elementos que ceban esa prosa ágil y cambiante: las guías turísticas, los diarios y la literatura contemporánea del país. Braga es la primera de las ciudades portuguesas de que se ocupa particularmente Unamuno. Le dedica dos artículos, «Braga», y otro específico para su monumento más característico, «O Bom Jesus do Monte». Para Unamuno, Braga representa lo agradable y lo trivial; porque su larga historia, que se remonta hasta los tiempos romanos de la Bracara Augusta, ha perdido toda huella y es irreconocible en su anodina presencia actual.

Si os gusta lo agradable [...] visitad esto, Andalucía, Galicia; pero si alguna vez os abrió los ojos la poesía de los siglos, id a Toledo, a Ávila, a Segovia, a Salamanca, a las pequeñas ciudades y villas castellanas y leonesas, revestidas de la austera nobleza de sus piedras seculares (226).

La catedral, relativamente moderna, resulta de un barroco portugués mezquino y lamentable, poblada de tallas lamentables y sepulcros sin interés. Fuera de esta, las demás iglesias le resultan también del todo insignificantes (227-229). Tras la decepción, solo le queda a Unamuno el azaroso instinto del explorador urbano: «¡Qué encanto este de recorrer a la ventura calles por una ciudad que no se conoce!» (229). Este *flanear* le conduce a la ornamentación de los yugos de las parejas de bueyes, a los escolares, a las muchachas llenas de un peculiar concepto portugués, a la *meiguice* (¿blandura?, ¿dejadez de casta oriental?); le lleva también a las tiendas, de fotos, de paramentos, a orfebrerías. Hasta que cae en la cuenta de lo que falta en su imagen de esta ciudad arzobispal: faltan los frailes. Se cierra así el círculo del carácter bracarense, de su *falta* de carácter: «es acaso la expulsión de los frailes de Portugal lo que ha acabado, juntamente con los *brazileiros*, de descaracterizar a Braga. Porque Braga debió de tener en un tiempo carácter» (231). El viajero acaba proyectándose hacia el futuro, hacia su futuro recuerdo de esta visita, un fracaso para el turista rutinario, pero no para el meditador que no depende del entorno físico para dar cauce a la subjetividad: me quedará «una neblinosa memoria, la de una ciudad agradable, espaciosa, ceñida de verdura, con templos vulgarísimos, con calles banales, con bonitas muchachas y donde devoré novela y media de Camilo [Castello Branco]» (233-234).

El Buen Jesús del Monte es el polo de atracción para los turistas y visitantes convencionales de Braga. El templo en sí resulta una pastaflora portuguesa sin mayor interés, e incluso más bien desagradable por su dimensión claramente teatral, falsa. Es un jardín

burgués, «paisaje dominguero» (237), con un elevador mecánico que evita a los visitantes todo esfuerzo, todo trayecto hasta la cumbre. Naturaleza domesticada, de la que Unamuno —«¡Qué difícil de educar es el sentimiento de la naturaleza!» (236)— huye al instante. «Del Bom Jesus subí al Sameiro por el atajo. Cuando me encontré en lo alto, fuera de las sombrías avenidas, entre robles bravíos que se alzaban espaciados en un suelo de helecho, árgoma y brezo, y acá y allá algunos berruecos, respiró mi corazón» porque allí no habían «llegado aún los hoteles ni los funiculares» (238). Esta nota de contraste respecto a los fáciles gustos burgueses la ahonda deliberadamente Unamuno cuando decide fijarse en los exvotos, una forma de devoción netamente popular, al margen de toda postura de fe ilustrada. Entre los del Buen Jesús escoge Unamuno una ajada camelia que una emigrante guardó durante 21 años en Brasil con promesa de exponerla en el santuario, si lograba regresar a su tierra. El del Sameiro procede de un devoto que se curó de un extraño mal que combinaba el proferir gritos por la noche con una pierna y un brazo tullidos, que le permitían anunciar las tormentas con precisión matemática, incluso con cielo limpio y sereno. Para Unamuno «el uno representa la delicada poesía, poesía femenina y de flores, del pueblo portugués; el otro su buen sentido, la moderación de su fe religiosa», que armoniza fe y razón (242). Y es que, en punto a devoción popular, Portugal y Roma tienen mucho que enseñar a París. En Roma hay

ingenuos exvotos, piernas y manos de cera, muletas [...]; en el templo de París, [están] cubiertos los muros de inscripciones, en paralelogramos iguales todas, a modo de epitafios de un cementerio. Es la piedad reglamentada y geometrizada, por libro mayor y libro de caja; es algo que deja fría el alma (239).

A estas alturas, la efusión del yo unamuniano, la poesía de las pequeñas cosas, el nuevo arte de lo pequeño, que diría Azorín (1609-1610), se ha apoderado de tal manera del lector que este casi ha olvidado que se encuentra dentro de un relato viajero. Ponderando lo poético de la camelia de la nostálgica emigrante y el buen sentido del lisiado, Unamuno afirma que «el supremo buen sentido es la poesía, digan lo que quieran los honrados burgueses que gustan de estanques y grutas de escenario» (242).⁴

En «Alcobaça» el ubicuo yo unamuniano se despliega con cierto equilibrio entre narración, reflexión y facticidad. El principal elemento del relato viajero es el monasterio de Alcobaça, en un tiempo «cenobio de bernardos» (259), construido para conmemorar la independencia de Portugal y como panteón real. No es, sin embargo, este componente histórico el que atrae a Unamuno sino el legendario, vinculado a Inés de Castro y el rey don Pedro I, cuyos sepulcros están en el monasterio. Unamuno decide desembarazarse del guardián que le sigue y le adoctrina; harto de objetividad, quiere estar solo. Unamuno quiere dejarse ganar por la leyenda y por los trágicos amores de don Pedro y doña Inés, a quien aquel fue bárbaramente fiel haciéndola reinar después de morir. La descripción objetiva de las tumbas, el recurso a la versión histórica de Oliveira Martins y luego a las versiones literarias de Camoens, Eugenio de Castro o Castello Branco, el paralelismo con otros amantes igualmente trágicos como Tristán e Isolda o Francesca y Paolo, dan una vibrante intensidad a la ensoñación de Unamuno en aquella solitaria capilla: «En mi vida olvidaré esta visita» (260). El monasterio en su conjunto deja de ser un recuerdo de la in-

⁴ Remesal (2013: 203-242) ofrece una original visión actualizada de este artículo de viaje unamuniano.

dependencia nacional para serlo, más bien, de «la independencia del amor. Portugal, que como Inés ha amado mucho y ha amado trágicamente bajo el yugo del destino, ¿no reinará también después de morir?» (264). El regreso a la objetividad —el hotel, el odioso tren de regreso— supone un anticlímax de vulgaridad solo compensado por la literatura, en este caso, las idílicas visiones campesinas de Antonio Nobre (265), que mantienen a Unamuno en el reino de lo ideal.

«Guarda» representa quizá el punto supremo de desequilibrio en el binomio objetivo/ subjetivo, a favor de lo subjetivo. Lo objetivo no ofrece prácticamente nada, de ahí que ni siquiera conste este pueblo en la literatura turística disponible. Habiendo fallado este primer apoyo y a falta de otros incentivos, recurre Unamuno, como suele, a la literatura y a la prensa locales. La literatura, en este caso, sigue siendo la de Camilo Castello que le permite viajar «por el Portugal de las almas» (245) ya que no por esta ciudad. En cuanto a la prensa, se trata esta vez de *O Combate*, un periódico antimonárquico y republicano, de cuyo texto extrae Unamuno un tesoro de humorismo. Ya solo le queda «correr las calles y ver estudiantillos» (249) antes de concluir con una reflexión que es un perfecto sabotaje del relato de viaje en cuanto que el viajero reclama el derecho a viajar irracionalmente, sin otro objeto que el mismo viaje:

[En mí] duerme el nómada, el peregrino andariego y errante [...] ¡Ver pueblos! ¡Ver nuevos pueblos, ver los más posibles! ¡Poder decir: también ahí he estado! Porque, en resumidas cuentas, el fruto mayor que de mi visita a Guarda he sacado, es el poder decir alguna vez, cuando de Guarda se hable o se la miente: también la he visto (249).

La visita de Unamuno a Lisboa, la ciudad más cosmopolita, reflejada en «Un pueblo suicida», confirma este desdén por lo objetivo al esquivar por completo cualquier alusión turística y centrarse en la profunda crisis institucional y de identidad del país en 1908, que él vincula con la abundancia de suicidas. La prensa diaria y la literatura portuguesa confirman que Portugal no solo es un pueblo triste, donde abundan los suicidas, sino «tal vez un pueblo suicida. La vida no tiene para él sentido trascendente. Quieren vivir tal vez, sí, pero ¿para qué? Vale más no vivir» (251). Unamuno completa esta peculiar teoría de las desdichas de la tierra portuguesa con un elemento que quizá no es tan paradójico como parece a primera vista: la ferocidad portuguesa. «Este pueblo, que moteja de duro y áspero al castellano, es mucho más duro, mucho más áspero que él» (257), dice Unamuno, que encuentra en Portugal una violencia plebeya que le asusta. El círculo del razonamiento se cierra cuando concluye que, en realidad, Portugal es «un pueblo no solo sentimental sino apasionado, o mejor dicho, antes apasionado que sentimental. La pasión le trae a la vida, y la misa pasión, consumido su cebo, le trae a la muerte» (258).

«¿Qué tendrá este Portugal —pienso— para así atraerme? ¿Qué tendrá esta tierra, por de fuera riente y blanda, por dentro atormentada y trágica? Yo no sé; pero, cuanto más voy a él, más deseo volver». La doble cara que Unamuno percibe siempre en Portugal le lleva a

creer si no será que estos extremos occidentales se han dado de manos espirituales con los extremos orientales, los de la India, y han llegado al triste meollo de la sabiduría, a la comprensión final de la vanidad de todo esfuerzo [...]. En este pueblo triste, tristísimo, la gente se divierte, sin duda, pero se divierte como si dijera: comamos y bebamos que mañana moriremos (248-249).

Quisiera poner en contraste estas impresiones viajeras de Unamuno con sus impresiones sobre el espacio, en principio, más contrario al viaje: su propia ciudad de residencia. Unamuno dedica el artículo «Grandes y pequeñas ciudades» al elogio de Salamanca, no por su dimensión monumental, de la que nada dice, sino por su dimensión humanizadora; es decir, por sus efectos beneficiosos para el desarrollo de la individualidad. Las grandes ciudades, a juicio de Unamuno, nos despersonalizan. «Nada hay más monótono que un bulevar de París» (326). En cuanto a Madrid, «le tengo miedo; es decir, me tengo miedo a mí mismo cuando voy por allá» (326) porque la vida de sociedad, que detesta, genera una red de sugerencias que no se siente capaz de evitar. Y concreta: «las visitas son, con el teatro, las dos grandes fuentes de ramplonización» (326), de uniformización del carácter que se modera para que no resulte molesto al otro. En cambio, la pequeña ciudad favorece la autenticidad: allí «las gentes se cansan pronto de los papeles que representan y aparecen por debajo los hombres, con sus flaquezas, es decir, con lo que les hace hombres» (327). La violencia o los enfrentamientos inevitables no son problema para Unamuno, al contrario: «esos irreconciliables bandos en que con tanta frecuencia están divididas las pequeñas ciudades, son mucho más favorables para el desarrollo de una poderosa personalidad». En cambio, ¿creéis que el hombre de sociedad «puede conservar su integridad espiritual sin merma alguna? Con tal vida, un erizo va a parar en borrego [...] y por mi parte prefiero ser erizo más bien que borrego» (328). Unamuno se siente incapaz de pensar en la gran ciudad porque la gran ciudad es anonimía, falta de identidad, anulación del yo. «¿No es cosa terrible [...] cruzar con uno, dos o tres millares de hombres y no encontrar una cara conocida de donde tomar pie para nuestras reflexiones humanas?». El Unamuno más arbitrario afirma que «es más dulce la mirada de odio del enemigo conocido que no la mirada de indiferencia, cuando no de desdén, de un desconocido» (328-329).⁵ Es fácil comprender que para Unamuno, Portugal sea un ámbito de familiaridad donde él reconoce y se siente reconocido en lo personal.

La pequeña ciudad es el ideal también frente a la aldea, donde la personalidad corre otro peligro opuesto: la asfixia por falta de sociedad orgánica. En definitiva, el objetivo es «obtener el máximo de personalidad propia con el mínimo de sociedad ajena» (329); la aldea amenguaría nuestra personalidad por defecto, la gran ciudad también, por exceso.

He dejado para el final el comentario de «El sentimiento de la naturaleza», el último de los artículos de *Por tierra de por Portugal y de España*, donde Unamuno, al intentar explicarse a sí mismo su amor por la naturaleza, en realidad, nos está explicando su actitud contemplativa en general hacia cualquier exterioridad. Yo veo en este artículo dos elementos principales: primero, la explicación de por qué la naturaleza puede ser contemplada y gozada estéticamente. «El sentimiento de la naturaleza, el amor inteligente, a la vez que cordial, al campo, es uno de los más refinados productos de la civilización y de la cultura» (370). El tono darwinista de esa idea se confirma cuando Unamuno explica que esa fruición de la tierra solo puede ser post-agraria, solo es posible en la medida en que el hombre se puede sentir agradecido a los favores del campo porque ya no tiene que trabajarlo, porque no es esclavo de esos mismos favores. Es decir, la postura de Unamuno ante todo tipo de paisaje es romántica y panteísta; por eso cita con aprobación a lord Byron, que quería convertir el paisaje en un estado de conciencia (373). Por eso también

⁵ Para el escritor también es beneficiosa la provincia porque le da «independencia de su público, sin dejarse influir por él, que es la única manera de hacerse un público, en vez de hacerse uno a él» (329).

crítica con severidad el descripcionismo minucioso pero frío de Pereda, incapaz de gustar ese paisaje que describía. Unamuno se daba cuenta de que Pereda respetaba en exceso la autonomía de lo exterior, distinguía demasiado entre su subjetividad interior y la objetividad exterior; era «poco panteísta», era incapaz de convertir «sus estados de conciencia en paisajes y los paisajes en estados de conciencia. No comulgaba con el campo; permanecía frente a él [...] sin confundirse con él» (374). Naturalmente, como hemos podido ver a propósito de sus andanzas portuguesas, Unamuno era todo lo contrario: avasallaba toda exterioridad y le imponía su propia conciencia, sin demasiado respeto por su propia alteridad.

El otro elemento que percibo en este artículo es la dimensión patriótica de esta actitud. Unamuno construye «El sentimiento de la naturaleza» en diálogo con un artículo de *La Nación*, titulado «El turismo argentino. Menosprecio por las bellezas naturales del país». El firmante, Indio Manso, lamenta que sus compatriotas inviertan tiempo y dinero en viajar a Europa e ignoren los paisajes de su patria. Aunque «esa naturaleza no [haya] tenido aún, como la vieja naturaleza europea, cantores que la prestigien» (373), Unamuno anima al colega argentino a promover sociedades de excursionistas como las que funcionaban con éxito en España. Y no deja de señalar que, gracias al automóvil, muchos aquí han empezado a asombrarse descubriendo su propio país (376).

En *Por tierra de por Portugal y de España* Unamuno es, una vez más, el escritor apasionado, arbitrario, que se apodera del paisaje y de cuanto ve y oye para fagocitarlo y convertirlo en su propia sustancia, en sí mismo. O, si se quiere, al revés: para proyectar su Yo hacia el exterior, en este caso un Portugal de principios del siglo xx, que se nos aparece como contemporáneo unas pocas veces, y como legendario las más.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBURQUERQUE, Luis (2011). «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género», *Revista de Literatura*, 145, pp. 15-34.
- AZORÍN (1998). «Confesión de un autor», *Obras escogidas, 2: Ensayos*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 1607-10.
- JUARISTI, Jon (2012). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus.
- LLORÉNS GARCÍA, Ramón F. (1991). *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1975). *Viaje entretenido al país del ocio: reflexiones sobre la cultura griega*. Madrid: Guadarrama.
- REMESAL, Agustín (2013). *Por tierras de Portugal: un viaje con Unamuno*. [Zamora]: La Raya Quebrada, D. L.
- REMESAL, Agustín (2014). «Unamuno tomó conciencia de su falta de aprecio por la Monarquía en Portugal», *El Norte de Castilla*, 22 octubre 2014, en línea: <http://www.elnortedecastilla.es/20131202/cultura/remesal-unamuno-tomo-conciencia-201312011745.html> [consulta: 14/03/2016].
- UNAMUNO, Miguel de (2004). *Por tierras de Portugal y de España. Obras completas*, 6, ed. y pról. de Ricardo Senabre. Madrid: Turner, pp. 169-377.
- UNAMUNO, Miguel de (2004). «Salamanca», *Andanzas y visiones españolas. Obras completas*, 6, ed. y pról. de Ricardo Senabre. Madrid: Turner, pp. 479-486.

PRESENCIA DEL NEOESCOLASTICISMO EN LA POÉTICA DECIMONÓNICA ESPAÑOLA

María Carmen GARCÍA TEJERA
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

Como homenaje al profesor Garrido Gallardo, que tanto ha contribuido a lo largo de su trayectoria docente e investigadora al estudio de la Retórica y a la edición de numerosas obras de Retórica y Poética (Garrido Gallardo, 1974, 1988, 1994, 2004, 2009), en este trabajo nos proponemos mostrar las relaciones existentes entre textos filosóficos y retórico-poéticos: en concreto, pretendemos definir y explicar cómo ciertas propuestas ideológicas de una corriente de pensamiento decimonónica —el Neoescolasticismo—, configuran definiciones y conceptos fundamentales de la Ciencia de la Belleza que, a su vez, repercutirán en diversas nociones de la Poética en varios tratados de Literatura Preceptiva publicados en España a finales del siglo XIX. El punto de inflexión reside en la noción de belleza que defiende el Neoescolasticismo (y, como consecuencia, en el concepto de ciencia de la belleza, en la definición de arte y en la clasificación de bellas artes) y en la repercusión que dichas concepciones tienen en cuestiones de Poética (especialmente, en la consideración de los géneros literarios).

Partimos del supuesto de que las nociones y explicaciones que presentan muchos textos destinados a la enseñanza son, pese a su aparente uniformidad, deudoras de diversas propuestas ideológicas (Hernández Guerrero, 1990, 2013; García Tejera, 1990, 2013): los contenidos de muchos manuales de preceptiva literaria aparecidos en España a lo largo del siglo XIX, aunque presenten un programa y un desarrollo similares (están sujetos a unas determinadas leyes de enseñanza), obedecen a orientaciones gnoseológicas diferentes, de ahí que un mismo concepto (belleza, gusto, poesía...) tenga distintas acepciones.

Tomemos como ejemplo el término *estética* (propuesto por Baumgarten en su obra *Estética*, 1750-1758),¹ hoy comúnmente aceptado para designar la disciplina que estudia la belleza, pero discutido y desestimado a lo largo del siglo XIX por algunos filósofos que rechazaban la dimensión sensorial asignada por Baumgarten: aparecen denominaciones como Gustología, Teoría de las Bellas Artes, Teoría de las Bellas Ciencias, Kalli-esthética o Kallología, no como propuestas alternativas sino como portadoras de una concepción diferente de la belleza y del arte. Nos ocupamos del significado de esta última —Calología o Caleología—² y de su repercusión en algunos manuales de Retórica y Poética españoles del siglo XIX (García Tejera, 2013).

2. EL NEOESCOLASTICISMO

Este movimiento (desarrollado en varios países europeos desde el segundo tercio del siglo XIX) está constituido por una serie de corrientes de pensamiento religioso³ que tratan de armonizar la filosofía platónico-aristotélica con la escolástica medieval, conciliando razón y fe. Pero el Neoescolasticismo supone también una fuerte reacción contra ciertas corrientes *materialistas* (el sensualismo y el empirismo de Locke y Condillac) y *panteístas* (el tradicionalismo y el fideísmo de algunos autores alemanes y franceses, como De Bonald y Lamennais). Promovió, además, un desarrollo amplio de cuestiones filosóficas; nos interesan especialmente las relativas a la estética por la repercusión que tienen en las concepciones teórico-literarias de numerosos manuales de enseñanza: los jesuitas Gietmann, Taparelli y Jungmann, defensores del neoescolasticismo, fueron autores de tratados sobre la belleza.⁴

3. LA BELLEZA Y LAS BELLAS ARTES DE JUNGSMANN

La obra de este profesor de Teología en la Universidad de Innsbruck se basa (según el subtítulo) en «las doctrinas de la Filosofía Socrática y la Cristiana». Consta de dos partes: la Belleza (I) y las Bellas Artes (II). Apoyado en supuestos neoescolásticos —según explícita en el «Prefacio»— se propone definir la verdadera naturaleza de la belleza y las auténticas leyes que rigen las bellas artes, y combatir los errores divulgados sobre ambas.

¹ Es interesante recordar lo que el concepto *estética* lleva implícito en Baumgarten. Como indica Wellek, «supo distinguir también de modo preciso los dominios del arte, de los de la filosofía, la moral y el placer. Para él, la estética es “ciencia del conocimiento sensorial”. Arte y poesía son “conocimiento”, pero no pensamiento; son saber no intelectual, “percepción”. Así pues, el arte no comunica verdades teóricas ni morales; su conocimiento precede al intelectual. Pero tampoco es placer sensorial, porque constituye una forma del conocer» (1969, I: 172).

² En la traducción de Ortí y Lara al tratado de Jungmann, y en la mayor parte de los manuales españoles de preceptiva literaria figura *caleología*.

³ Jaime Balmes está considerado precursor de este movimiento, pero el Neoescolasticismo (que tuvo muchos adeptos entre los jesuitas y los dominicos) se propagó por muchos países europeos (Hirschberger, 1954, II: 368-374).

⁴ A finales del siglo XVIII y, especialmente, tras la publicación de la *Crítica del Juicio* de Kant (1790), se editaron en Alemania numerosos tratados de estética. En muchos de ellos se relacionaban cuestiones artísticas con cuestiones literarias: situación de la literatura dentro de las manifestaciones artísticas, naturaleza de la poesía, función del arte, psicología del artista y del público, así como los rasgos de los diferentes géneros poéticos (Wellek, 1969, I: 262).

La belleza es, para Jungmann, una cualidad de carácter suprasensible, espiritual, solo perceptible por la razón, basada en el orden moral; por eso la hace residir en la sustancia, no en la forma. La contemplación de la belleza provoca un deleite espiritual, nacido del amor o goce en el bien de otro. Esta concepción de belleza —íntimamente relacionada con el bien y la verdad— choca frontalmente con la que propugnan otras escuelas decimonónicas que identifican *belleza* con *mundo sensible*: de ahí la oposición de Jungmann al sensualismo inglés y a todas las teorías que defienden la dimensión formal de la belleza: contra la denominación de *Estética* empleada por Baumgarten, él propone *Calología* (o *Caleología*, o *Caleotécnica*).

A juicio del jesuita alemán, la perfección de la obra de arte depende de la nobleza de sentimientos del artista y, sobre todo, de su rectitud moral (en concreto, de la moral católica). La misión del artista es representar una belleza suprasensible, para lo que debe elegir los medios adecuados: en esto consiste la *concepción caleotécnica*.

Cuando el artista transgrede en su obra el orden moral (en el fondo o en la forma), sus producciones —afirma Jungmann— no pueden calificarse de *bellas artes*, sino de *artes horribles* o *pseudo-bellas*. A su juicio, estas últimas son frecuentes en la comedia pues, con el pretexto de provocar la risa, desprecian lo sagrado. Advierte del peligro que encierra el *ridículo* por contraste con lo bueno, lo grande y lo bello: al carecer de la «odiosa fealdad de lo malo», cuando se emplea de forma continua, opera como un veneno que destruye la fuerza de la moral.

La culpa de esta situación —afirma— es de la «moderna Estética» (que denomina «filosofía de las artes pseudo-bellas»), a la que acusa de haber separado la moral de las artes, de donde se derivan funestas consecuencias para el «arte teatral», porque «en forma de melodramas y tragedias alternan [...] adulterios, estupros, incestos, homicidios, asesinatos, estrépito escénico y ruido de timbales con danzas en los intermedios» (1882, II: 195); también para «las producciones de nuestra novísima lírica, la cual, gracias a una retórica ebria de odio y de orgullo, ha usurpado el lugar de la poesía, desde donde proclama fanática la libertad de los salvajes» (*ibidem*), o para «el reciente diluvio de novelas que [...] disparan a una sus tiros contra el verdadero cristianismo» (*op. cit.*: 196).

Su clasificación de las bellas artes se fundamenta en los medios empleados para representar la belleza. Distingue dos clases de *artes formales* o *representativas* (que considera auténticas bellas artes): las que se representan mediante imágenes o *artes icónicas*: arte dramático, artes plásticas (escultura) y arte gráfico (pintura), y las que se valen de signos o *artes semánticas*: poesía, canto y música. En las *artes figurativas* o *virtualmente bellas* (que emplean la belleza como medio para lograr otro fin) incluye la elocuencia, la arquitectura católica y el arte litúrgico. Las *artes recreativas* o *de adorno* integran la elocuencia ordinaria (prosa didáctica) y la arquitectura civil. Dentro de estas clasificaciones, nos ocuparemos del arte dramático y la poesía.

3.1. ARTE DRAMÁTICO

Jungmann distingue entre *arte dramático* y *poesía dramática*: esta última —advierte— no es un verdadero género poético, sino una parte incompleta del primero que solo halla su perfección en la representación, no en la lectura. Considerando como «disposición ca-

leotécnica» la poesía dramática y el arte de la representación escénica, indica que la *poesía dramática* constituye la forma, y el «arte de la representación escénica», la materia, aunque ambas —concluye— son partes esenciales del *arte dramático*. Jungmann se centra, pues, en la dimensión espectacular del teatro y, como consecuencia, en su función social. Acerca de las reflexiones aristotélicas sobre el teatro mantiene que «la poética [*sic*] del sabio griego no debe ser considerada como un tratado acerca de la poesía, sino como el fragmento interrumpido de una obra sobre las bellas artes» (1882, II: 78). Define el arte dramático como

arte de presentar al espectador por medio de una acción real imágenes hermosas, ya reales, ya imaginarias, estas últimas formadas según las leyes del ser contingente, imágenes tomadas de la vida humana, en las cuales la razón se representa un objeto suprasensible de alta belleza; y de proporcionar asimismo al espectador la viva aprehensión y el deleite de la misma belleza (1882, II: 58).

3.2. POESÍA

El arte recurre, a menudo, a los signos. Y el más excelente es, para Jungmann, la palabra, instrumento de la poesía, que presenta tanto la vida humana objetiva y el mundo exterior como la vida interior o subjetiva del corazón; por eso su esfera es más amplia que la de otras bellas artes formales.

A partir de unos versos de Schiller, Jungmann reconoce como propiedades esenciales de la poesía su amplitud, libertad y diversidad de temas (preferentemente relacionados con la vida humana).⁵ Supera a las otras artes porque no reproduce solo elementos del mundo exterior, sino también de la vida interior. La define como «arte de poner ante los ojos especies reales o fingidas conforme a las leyes del ser contingente, tomadas de objetos percibidos directamente, en los cuales se representa la razón un objeto suprasensible de alta belleza», bien se refieran a «hechos del mundo externo» o «a la vida íntima del poeta». Con ellos nos proporcionan «la viva contemplación de la belleza suprasensible y el deleite originado de ella» (1882, II: 77).

Siguiendo a Hegel (aunque sin citarlo), la divide en *objetiva* (épica), que expone asuntos de la vida exterior, y *subjetiva* (lírica), que expresa sentimientos de la vida íntima del poeta.⁶ Concede escaso valor a la forma, al ritmo y a la rima: «¿Por ventura —se pregunta— la novela, que casi siempre sale a la luz en prosa, deja más de ser obra poética que la elegía o la balada?» (*op. cit.*: 78).

4. REPERCUSIÓN DE ESTAS TEORÍAS EN LA PRECEPTIVA LITERARIA

Esta obra de Jungmann fue traducida al español por Juan Manuel Ortí y Lara en 1873. En su *Historia de las ideas estéticas* (1974, II: 269-286) Menéndez Pelayo dedica duras in-

⁵ Aunque sostiene que la representación mediante la imagen es más perfecta que la que se hace por medio de palabras, concede a esta última unas posibilidades ilimitadas de representación: puede, por ejemplo, hacer visible lo que no puede mostrar la pintura.

⁶ Jungmann no recomienda en ninguno de los dos casos el uso de escenas de la naturaleza, que considera propio de poetas mediocres.

vectivas contra su autor y, especialmente, contra las propuestas estéticas de su obra: considera inadmisibles que rechace el valor de la forma —«que es, afirma, el valor del arte»— y que, por el contrario, prime el contenido. Aunque, según Menéndez Pelayo, este libro es desconocido fuera de España, manifiesta haberle prestado atención por su resonancia en nuestro país.⁷

Hemos elegido tres de estos tratados, publicados a finales del siglo XIX, para poner de manifiesto la influencia de las propuestas de Jungmann en torno a la belleza y las bellas artes sobre determinadas nociones relacionadas con la creación literaria, especialmente en el ámbito de los géneros poéticos. Se trata de los de Prudencio Mudarra y Párraga, *Lecciones de Literatura General y Literatura Española*, 1876;⁸ José Callejón y Asme, *Elementos de Literatura preceptiva o Retórica y Poética*, 1888,⁹ y Rafael Meana y Hurtado, *Curso elemental de Retórica y Poética y brevísimas nociones de Calología*, 1899.¹⁰ Cada uno de ellos está destinado a la enseñanza universitaria, secundaria y elemental, respectivamente.

Pese a las diferencias en los títulos y pese a que la estructura y el desarrollo de cada obra presentan algunas variaciones, tal como era preceptivo por ley dedican una parte a la belleza y las bellas artes como fundamento de la literatura y de su estudio, apoyadas en los conceptos de Jungmann. Mudarra y Callejón reproducen casi literalmente las consideraciones del jesuita (citas de autores y ejemplos incluidos), vinculan el objeto de su estudio —la bella expresión del pensamiento humano por medio de la palabra— con la *ciencia de lo bello* o *Calología* (también llamada *Caleología*): reiteran su adhesión a las ideas de Jungmann y su rechazo a la denominación y al concepto de Estética. Además, estos tres autores defienden el origen divino del lenguaje; Mudarra, incluso, opone la *teoría católica* a otras que considera erróneas: las teorías racionalista y materialista.

Resulta peculiar, sin embargo, el caso de Meana: aunque emplea el término *calología* incluso en el título de su obra y denomina así la última parte de su manual, no parece que sea un seguidor fiel de Jungmann; solo en una ocasión se refiere a la *calología*: «Hoy se designa esta ciencia [la Estética] con el nombre de *Calología*, compuesta de dos voces griegas, *calos*, que significa bello, y *logos*, tratado; *calología* quiere decir *ciencia de lo bello*»

⁷ En el Apéndice titulado «Las ideas estéticas en España en el siglo XIX» se citan los neoescolásticos Eguilaz, Mudarra, Arnal, Cano y Sánchez de Castro, y algunos capítulos dedicados a la belleza y a lo sublime de José Campillo y Rodríguez (1974, II: 978-979). Además de los que analizamos aquí, podemos considerar seguidores de Jungmann a Miguel Yus (*Elocuencia Sagrada*, 1894, 2.^a ed.) y José Ventura Traveset (*Resumen de Caleología o Metafísica de lo bello*, 1899), entre otros. Las propuestas de Jungmann también influyeron en tratadistas latinoamericanos como el chileno Rómulo Mandioca en sus *Estudios de crítica literaria*. Menéndez Pelayo en ese proyectado estudio sobre las ideas estéticas en España durante el siglo XIX, citado, en lo que considera «Renacimiento de la Filosofía Católica», cita a «Balme, Donoso, Catalina, Tejado y Mestres». Como *Escolásticos*, los «Cursos filosóficos del Padre Cuevas, del P. Álvarez (agustino), de Ortí y Lara, Fr. Ceferino González, P. Mendive, Fernández de la Mata, Campillo, Polo, Moreno Castelló, Donadiú, etc.». También habla de los «traductores de Prisco, Taparelli, Jugmann...» y, más adelante, alude a Campillo y Mudarra, a los que considera «secuaces de Jungmann» (1974, II: 973).

⁸ Prudencio Mudarra y Párraga († 1907) fue rector de la Universidad de Sevilla y Catedrático de Literatura General y Española a finales del siglo XIX. Véase García Tejera, 1985.

⁹ José Callejón y Asme (Sevilla, 1852-Jerez de la Frontera, Cádiz, 1927) fue doctor en Derecho Civil y Canónico, y licenciado en Filosofía y Letras. Ejerció como catedrático de Retórica y Poética en los institutos de enseñanza media de Canarias, Huelva y Jerez.

¹⁰ Rafael Meana y Hurtado fue licenciado en Filosofía y Letras. Profesor de esta materia y vicedirector en el Colegio de San Juan Bautista de Santoña (Santander), el manual está dedicado a la marquesa de Manzanedo, hija del fundador del colegio y probablemente su benefactora. Fue autor también de cuentos y poesías destinados al público infantil, y de algunas breves obras teatrales.

(1899: 192). Sorprendentemente, a lo largo de estos capítulos (en los que resume de manera confusa la teoría de la belleza) utiliza a menudo el término *estética*, tan denostado por Jungmann: tampoco alude a esa *belleza suprasensible* ni a esa identificación de lo bello con lo bueno y lo verdadero, según los principios de la moral católica. Si consideramos que sus propuestas sobre belleza y arte guardan alguna relación con las de Jungmann es porque cita los mismos autores y reproduce idénticos ejemplos a los que proponía aquel, más que por una clara adhesión a sus teorías (que pudieron llegarle por vías indirectas).

La Calología, como ciencia de lo bello, se sitúa en la base de la preceptiva y de la Literatura General, definida por Mudarra como «la ciencia que estudia la bella expresión del pensamiento humano por medio de la palabra hablada o escrita» (1895: 9). De las propiedades del *pensamiento literario*, Callejón señala como principal la bondad, sin la cual no puede haber belleza: «Cualquier ataque contra ella quita al pensamiento su valor caleotécnico» (1888: 57). Otra cualidad fundamental es la verdad, que puede ser relativa o poética (también llamada *verosimilitud*).

Establecida la filiación *calológica* de estos tratados, veamos cómo repercuten en ellos otros supuestos neoescolásticos planteados por Jungmann.

4.1. SOBRE LA POESÍA EN GENERAL

Siguiendo las propuestas de la Calología, Mudarra se opone a todos los defensores de la poesía como lenguaje de las pasiones o del sentimiento, o «la ingeniosa ficción de cosas agradables y útiles», e incluso a los que la vinculan con la mimesis; pero también está en contra de los que la consideran como mera transmisora de enseñanzas morales: en líneas generales —y de acuerdo con estos supuestos— los tres autores estudiados suscriben idéntica definición de la poesía como arte de la palabra que nos muestra la belleza suprasensible y nos proporciona el deleite de la misma. Dejan claro que consta de dos elementos internos: uno inmaterial (belleza suprasensible) y otro *corpóreo* que nos manifiesta esa belleza. La unidad ontológica de ambos constituye la *concepción caleotécnica* que, en el caso de la poesía, Callejón denomina *concepción poética*. Aunque defienden la unión indisoluble entre fondo y forma, estos autores insisten en que la concepción poética solo debe ostentar la verdad y el bien.¹¹ Además, recalcan que, lejos de ser un mero pasatiempo, la poesía contribuye a la instrucción y al perfeccionamiento moral del ser humano. Para Meana,

La poesía nos manifiesta la belleza, que es también la esencia divina, elevando nuestro espíritu, como la religión y la ciencia, a la contemplación de las cosas divinas y depurando el alma de groseros instintos y presentando a nuestra vista tipos bellísimos de grandeza moral, de heroísmo, abnegación, energía o resignados sufrimientos, concurre como la moral, la religión y la ciencia a educar al hombre (1899: 108).

Sobre la división de la poesía, siguen a grandes rasgos la de Jungmann (la clasificación hegeliana, aunque —como el jesuita— ninguno cite a Hegel) en poesía *objetiva* (épica, y,

¹¹ Ese predominio del contenido sobre la forma es palpable también en el hecho de que Mudarra se muestre contrario a la división generalizada de las composiciones literarias en verso y en prosa porque para él, «lo que verdaderamente constituye la poesía no es la forma, sino la intención, el sentimiento, las ideas» (1895: 178).

según Meana, también dramática) y *subjetiva* (lírica). Además de estos tipos fundamentales, hacen referencia a otro (que Mudarra denomina *intermedio* y Callejón *mixto*) que integraría otras clases de composiciones (doctrinales, etc.), sin cabida en los básicos.

Callejón suscribe la teoría platónica de la inspiración como única posibilidad de «engendrar la concepción poética de modo que pueda realizar su verdadero fin artístico, proporcionando [...] el deleite que nos produce la contemplación de la belleza» (1888: 161). Para ello, el poeta ha de aspirar a un estado anímico en el que el alma, como consecuencia de la emoción que la agita, se halle en plenitud de facultades; de nada sirven la meditación ni la reflexión: la poesía «solo es creada en el momento en el que el poeta, arrebatado por el entusiasmo, penetra en la región sobrenatural» (*op. cit.*: 162).

4.2. SOBRE LOS GÉNEROS POÉTICOS

Como hemos indicado, estos manuales siguen prácticamente las mismas pautas que otros de esa época en cuanto a estructura y desarrollo,¹² pero fieles a las tesis escolásticas sobre la obra artística, valoran especialmente —como Jungmann— el contenido y la repercusión social de las diversas modalidades poéticas. En cuanto a las diferentes manifestaciones de un género a lo largo del tiempo, coinciden en que el más alto grado de perfección lo constituyen las obras religiosas.

4.2.1. *Épica y Novela*

Estos tres autores manifiestan la importancia del género épico y, dentro de él, de la epopeya, atendiendo especialmente a los rasgos del héroe y a su capacidad para despertar admiración:

Por medio de los grandes modelos de virtud, en los actos heroicos, en los nobles sacrificios, vemos aparecer con los más brillantes colores la justicia, la verdad, la magnanimidad, la compasión, etc.; y de este modo apreciamos toda la perfección a que puede llegar la naturaleza humana siguiendo el camino del bien (Mudarra, 1895: 216).

En la mayor parte de los tratados de preceptiva decimonónicos, la ubicación de la epopeya es variable (Morales Sánchez, 2000): Mudarra y Callejón la adscriben a la épica por su carácter narrativo, aunque esté escrita en prosa; Meana la incluye en la «retórica particular». Aunque de forma diferente, los tres se refieren a su dimensión moral.

Meana muestra su desacuerdo con los que defienden la función moral de la novela; también con los que la rechazan por considerarla inmoral. Le atribuye una doble finalidad, deleitosa y didáctica: «La buena novela, a la vez que recrea inculca en el ánimo amor a la virtud bajo todas sus formas y odio al vicio bajo todos sus aspectos» (1899: 106). Pero

¹² Callejón afirma haber seguido en su manual «las ideas de Cicerón, Quintiliano, Hugo de Blair, Capmany, Gómez Hermosilla, Batteux, Balmes, Lista, Fox, Jungmann, Coll y Vehí, y otros» (p. 3) aunque la base ideológica de algunos (por ejemplo, el sensualismo de Blair) se opone a la suya. Hay que entender que esta dependencia es más estructural que conceptual.

como educador, previene sobre sus posibles efectos negativos y aconseja a los jóvenes que consulten antes de leer a personas moralmente instruidas.

Mudarra y Callejón insisten más en estos posibles «efectos perniciosos» y apelan a la responsabilidad del novelista: «desgraciadamente, se han escrito novelas con principios tan disolventes en el fondo y tan estragados en la forma, que lejos de prestar su lectura utilidad alguna, han contribuido en mucho a extraviar la opinión» (1888: 234). La exigencia de moralidad es, para ambos, condición básica de una novela: «en la negación de bondad [...] no se puede encontrar belleza; por tanto, si el novelista ha de hacer una obra verdaderamente bella le es preciso respetar en todas sus partes la moralidad» (1895: 246).

4.2.2. *El teatro*

Utilizamos este término porque, aunque en los sumarios de estos manuales se halla dentro de las divisiones de la poesía (Coca Ramírez, 2006), cada autor matiza su adscripción. Callejón y Meana lo denominan *poesía dramática*; Mudarra, siguiendo a Jungmann, *arte dramático* porque «no puede considerarse como una especie de poesía que deba figurar al lado de la épica o de la lírica, sino como un arte de todo punto independiente» (1895: 249). Como ya observamos en las propuestas de Jungmann, el motivo de esta exclusión reside en su condición espectacular que lo diferencia de los otros géneros. Pese a discrepar en su ubicación, al referirse a la poesía dramática, Callejón y Meana incidirán especialmente en su representatividad; de ahí que este género actúe —para bien o para mal— de una manera especialmente eficaz sobre los espectadores.¹³

Igual que con la novela, Meana adopta una postura intermedia cuando plantea la finalidad deleitosa y didáctica en los efectos del drama sobre el público: ni es necesariamente inmoral (aunque lo sean algunas obras teatrales), ni es tampoco —como sostienen algunos— una *escuela de costumbres*: el drama proporciona distracción y goce por la representación de la belleza. Pero, consciente de su poder sobre los espectadores, indica que el poeta dramático «debe también, aunque indirectamente, ilustrar su inteligencia y educar su corazón, haciendo amable la virtud en todas sus formas y aborrecible el vicio bajo todos sus aspectos» (1899: 154).

Mudarra y Callejón dedican al teatro mayor espacio en sus manuales y consideraciones muy similares sobre su condición y su función. Mantienen que cuando una obra dramática se extravía, puede corromper las costumbres, aunque si el poeta dramático «presenta amable la virtud y odioso el vicio», si inspira los buenos instintos del ser humano y excita su admiración por todo lo generoso y heroico, puede llegar a ser una «producción caleotécnica» fundamental para el perfeccionamiento de la sociedad que ve representadas en estas obras —más que en ninguna otra clase de poesía— las cualidades morales de un pueblo. Por eso están de acuerdo con Mme. de Staël cuando afirma que el fin del arte dramático es conmover el alma, ennobleciéndola.

¹³ Los tres recuerdan cómo, en determinados momentos de la historia, el teatro fue censurado por la Iglesia, por retratar una sociedad degradada, restos de la época pagana. Más adelante, cuando logra encauzarlo hacia un fin moral, no solo lo tolera, sino que, incluso, lo promueve.

Para lograr esta finalidad, el autor dramático no puede mostrar en una obra todo lo que es propio de la vida real, pues aparecerían también lo más vil y repugnante, carente de la belleza ideal. Si la misión del drama es «artística y social», deberá ceñirse a lo que había expuesto Guillermo Schlegel en su *Curso de Literatura dramática*: presentar el cuadro de la vida embellecido, elegir los momentos más decisivos de la humanidad.

Asimismo, Mudarra y Callejón están convencidos de la eficacia moral de la comedia, pese a sus conexiones con el *ridículo*, tan censurado por Jungmann. «Es verdad que si el ridículo se maneja por manos inhábiles causa perniciosas consecuencias, porque ataca cosas laudables y dignas de mayor respeto», afirma Mudarra (1895: 271), pero reconoce que esto solo se produce por «abusos cometidos por ignorancia o malicia». Cuando la comedia ridiculiza defectos o errores humanos mediante la burla, solo pretende «la corrección de tales achaques, retrayendo a los demás de que caigan en el deseo de imitarlos» (1888: 259).

5. CONCLUSIONES

Nuestro trabajo se ha centrado en la relación entre textos filosóficos y textos retórico-poéticos: hemos analizado cómo influyen algunos supuestos ideológicos del Neoescolasticismo en la configuración de algunos conceptos y definiciones pertenecientes a la Poética: partimos de la noción de Belleza y de Ciencia de la Belleza que, como neoescolástico, defiende Joseph Jungmann, para comprobar cómo determinan ciertas nociones teórico-literarias en tres tratados de Preceptiva Literaria de finales del siglo XIX.

La mayor similitud entre las propuestas de Jungmann y la de estos manuales se halla, *a*) en la noción de Belleza (de carácter espiritual, no sensible), y *b*) en la de Ciencia de la Belleza (*Calología*, opuesta a *Estética*), que se traduce en una serie de planteamientos teórico-literarios: definición de poesía y consideración de los géneros (especialmente narrativa y teatro).

Jungmann dedica más espacio a la consideración de la Belleza y las Bellas Artes que los preceptistas estudiados quienes, lógicamente, desarrollan más las cuestiones relacionadas con la Poética. Es más discutible la filiación del texto de Meana con las propuestas de Jungmann: además de utilizar frecuentemente a lo largo de la obra el término *Estética*, sus semejanzas son más formales que de contenido. Hemos justificado la inclusión de dicho texto en este estudio por estimar que, aunque las propuestas neoescolásticas no alcanzaron gran calado en las ideas teórico-literarias de estos preceptistas, sí debieron tener mayor difusión de lo que se piensa.

La base de este análisis reside en que la noción de belleza que defienden los neoescolásticos (y el término con que designan la disciplina que la estudia, la *Calología*) es la que utilizan estas preceptivas. El análisis comparativo que hemos realizado entre los supuestos neoescolásticos de Jungmann y el desarrollo de ciertos elementos de Poética que aparecen en los tres textos estudiados, nos lleva a concluir que la denominación de *Calología* no es solo una alternativa a la de *Estética* sino que opone a una concepción sensible de la percepción de la belleza (propia de las escuelas sensualistas y materialistas), otra de carácter suprasensible, de índole racional, ceñida a la moral cristiana, que identifica belleza con bien y con verdad, lo que condiciona los supuestos teórico-literarios en torno a los cuales gira una gran parte de las obras estudiadas.

Creemos que este modelo de análisis (basado en la comparación analítica entre textos filosóficos y teórico-literarios) puede resultar muy eficaz para establecer hasta qué punto determinados conceptos, definiciones y clasificaciones teórico-literarios (belleza, gusto, poesía, géneros literarios...), base de los manuales de enseñanza de estas materias, obedecen a propuestas ideológicas diversas, lo que determina que dichos conceptos tengan diferentes acepciones (Albaladejo, 2005, 2007).

Tras el estudio comparado de estas dos clases de textos, pensamos que es patente la transversalidad discursiva entre ellos. Los manuales de Mudarra, Callejón e incluso el de Meana no se limitan a reproducir casi literalmente nociones y ejemplos de Jungmann, sino que, fieles a los supuestos *calológicos*, atienden preferentemente al contenido de diversos géneros o modalidades literarias y, pese a que insisten en la función lúdico-deleitosa de toda obra poética, les interesa más su función didáctico-moralizante. Aunque otros manuales similares de esa época se hacen eco de la dimensión moral de diversas manifestaciones literarias, en los textos analizados esta cuestión se fundamenta explícitamente en las directrices neoescolásticas: en su ideal de belleza y de obra artística.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES

- CALLEJÓN Y ASME, José (1888). *Elementos de Literatura Preceptiva o Retórica y Poética*. Sevilla: Imprenta y Litografía de J. M. Ariza.
- JUNGMANN, Joseph (1865). *La Belleza y las Bellas Artes*, trad. al español en 1873 por Juan Manuel Ortí y Lara. Barcelona: Tipografía de Pascual Conesa (3.ª ed. Madrid: Tipografía del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1882).
- MEANA Y HURTADO, Rafael (1899). *Curso elemental de Retórica y Poética y brevísimas nociones de Calología*. Santander: Tipografía El Cantábrico.
- MUDARRA Y PÁRRAGA, Prudencio (1876). *Lecciones de Literatura General y Española*, 2 vols.; vol. I: *Lecciones de Literatura General*, 4.ª ed. Sevilla: Fernando Santiago, 1895.

ESTUDIOS

- ALBALADEJO, Tomás (2005). «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística*, 8, pp. 7-33.
- ALBALADEJO, Tomás (2007). «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: CSIC, pp. 61-75.
- COCA RAMÍREZ, Fátima (2006). *El género dramático en España en el siglo XIX*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad.
- FERRATER MORA, José (1941). *Diccionario de Filosofía*, 4.ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GARCÍA TEJERA, María Carmen (1985). «Análisis crítico de la *Literatura General* de Mudarra», *Archivo Hispalense*, 209, pp. 115-136.
- GARCÍA TEJERA, María Carmen (1990). «Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», en VV. AA., *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Semiótica*, 2 vols. Madrid: UNED, I, pp. 449-457.

- GARCÍA TEJERA, María Carmen (2013). «*Calología frente a Estética: notas sobre una polémica decimonónica en torno a la Belleza y las Bellas Artes*», en VV. AA., *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al Profesor Antonio García Berrio*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 355-369.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1974). «Retórica», *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988). *Teoría de los géneros literarios. Estudio preliminar. Compilación. Bibliografía*. Madrid: Arco/Libros.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la Literatura*. Madrid: CSIC.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel et al. (2004). *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. Madrid: F. H. Larramendi-CSIC (en CD-ROM).
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (dir.) (2009). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1990). «Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», en VV. AA., *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Semiótica*, 2 vols. Madrid: UNED, vol. I, pp. 537-544.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (2013). «El Sentimentalismo y la creación literaria», en VV. AA., *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al Profesor Antonio García Berrio*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 423-432.
- HIRCHSBERGER, Joannes (1954). *Historia de la Filosofía*, 3.ª ed. Barcelona: Herder, 2 vols., 1968-1970.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883). *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 4.ª ed., 2 vols. Madrid: CSIC, 1974.
- MORALES SÁNCHEZ, Isabel (2000). *La novela como género*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad.
- WELLEK, René (1954). *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. I. Madrid: Gredos, 1969.

LA SEGMENTACIÓN LINGÜÍSTICA DEL DISCURSO POÉTICO EN UN SONETO DE BORGES

José Luis GIRÓN ALCONCHEL
Universidad Complutense de Madrid

1. LA SEGMENTACIÓN LINGÜÍSTICA DE LOS TEXTOS

La segmentación lingüística del texto es un enfoque teórico y metodológico de candente actualidad. Se está aplicando a los textos orales y a los textos escritos, a los textos del presente y a los del pasado (Pons Bordería, 2014; Garrido, 2016: 258). Con una excepción: los textos poéticos. Con este trabajo pretendemos atender a ese tipo de textos. Así podremos evaluar mejor el modelo de segmentación lingüística que proponemos.

El cual consiste en considerar el enunciado —la «unidad mínima de comunicación» (RAE-ASALE, 2010: § 1.7.1b)— como constituyente de una unidad superior que denominamos unidad discursiva y considerar a esta unidad discursiva un constituyente del texto. El enunciado posee una capacidad sintagmática, como las oraciones y sintagmas que lo constituyen, como las palabras que constituyen los sintagmas y como los morfemas que constituyen las palabras. Es la ley del lenguaje.

La segmentación lingüística del texto nos proporciona las claves para su encaje en un determinado género y para interpretarlo como concreta manifestación de un tipo de discurso.¹

¹ El modelo —aquí muy sucintamente propuesto— pretende ser una síntesis de Garrido (2014 y 2015), Ferrari y Borreguero (2015) y Vera Luján (2012), principalmente. He desarrollado y aplicado previamente una versión de este modelo en textos en prosa de los siglos XVII y XVIII (Girón Alconchel 2015 y 2016, en prensa).

2. EL SONETO

El texto que nos proponemos analizar es el soneto de Borges (1979: 219):

Odisea, libro vigésimo tercero

Ya la espada de hierro ha ejecutado
La debida labor de la venganza;
Ya los ásperos dardos y la lanza
La sangre del perverso han prodigado.

A despecho de un dios y de sus mares
A su reino y su reina ha vuelto Ulises,
A despecho de un dios y de los grises
Vientos y del estrépito de Ares.

Ya en el amor del compartido lecho
Duerme la clara reina sobre el pecho
De su rey pero ¿dónde está aquel hombre

Que en los días y noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
Y decía que Nadie era su nombre?

Se encuentra en el libro *El otro, el mismo* (1964). De este libro dice Borges que es «el que prefiero», porque en él están «mis hábitos», uno de ellos, «la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido» (Borges, 1979: 173). Los críticos suelen coincidir con este juicio del poeta. En este libro, así como en *El elogio de la sombra* (1969), es «donde aparecen los frutos más logrados de la labor poética de Borges» (Echevarría, 2006: 103). Borges vuelve a la poesía por estos años de la segunda mitad de los 60. Alejado de las metáforas ultraístas de su juventud, emplea un lenguaje sencillo: «palabras de uso corriente» y «sintaxis tersa» (Echevarría, 2006: 104-105). Esta vuelta a la poesía significa el cultivo de una poesía sobre la lectura de literatura, sobre la intertextualidad. El mismo título del libro, *El otro, el mismo*, es una clara alusión a Heráclito (Lafon, 1990: 66). La obra de Borges se inscribe «en el tiempo cambiante de la lectura, en el espacio extendido de la experiencia literaria» (Burgos, 2004: 64). En el poema «Odisea, libro vigésimo tercero», como en muchos otros, el texto «se articula como un comentario que contiene su propio meta-comentario» (Echevarría, 2006: 107).²

² Otras referencias a la poesía de Borges y al libro *El otro, el mismo* en García de Enterría (1992) y Sáinz de Medrano (1989), entre muchos más.

3. LA SEGMENTACIÓN LINGÜÍSTICA DEL SONETO DE BORGES

3.1. LOS ENUNCIADOS CONSTITUYENTES DE LAS UNIDADES DISCURSIVAS

El texto contiene seis enunciados:

- (1) *Odisea, libro vigésimo tercero*
- (2) Ya la espada de hierro ha ejecutado / La debida labor de la venganza;
- (3) Ya los ásperos dardos y la lanza / La sangre del perverso han prodigado.
- (4) A despecho de un dios y de sus mares / A su reino y su reina ha vuelto Ulises, / A despecho de un dios y de los grises / Vientos y del estrépito de Ares.
- (5) Ya en el amor del compartido lecho / Duerme la clara reina sobre el pecho / De su rey
- (6) pero ¿dónde está aquel hombre / Que en los días y noches del destierro / Erraba por el mundo como un perro / Y decía que Nadie era su nombre?

(1) Está constituido por dos sintagmas nominales yuxtapuestos que lo delimitan como una unidad discursiva, porque los lexemas *Odisea* y *libro* no vuelven a aparecer. Es el título del poema. Solemos encontrarnos con enunciados de esta composición después de la cita literal de un texto escrito, sobre todo, de un texto de referencia, de una autoridad. Aquí, en cambio, ese marco de la cita de autoridad es lo primero que el emisor del texto comunica a su receptor, el cual entiende que lo que sigue va a ser la cita propiamente. El enunciado (1), como primera unidad discursiva, crea la situación comunicativa: el receptor se halla ante una relación de intertextualidad palmaria; lo que va a leer a continuación del título es el Canto XXIII de la *Odisea* de Homero. El poema como una cita. Mejor, como un comentario de texto, porque sería más que ingenuo esperar la repetición literal de los versos de Homero. No; los lectores no nos esperamos la reproducción del texto de Homero, sino precisamente su recreación mediante el comentario y tal vez el metacomentario que señalaba Echevarría.

También Lafon (1990) destaca la importancia de la intertextualidad en la prosa y el verso de Borges y —en particular, para lo que aquí nos interesa— la concepción del poema como un acto de *reescritura*, que implica por parte del lector un acto de *relectura*. Pocos textos ilustran mejor esta idea que el soneto que estamos explicando; si acaso, otros poemas del mismo libro de Borges con similar título de marco de una cita literal: «Mateo, XXV, 30» o «Juan, I, 14».³

Los enunciados (2-4) están interrelacionados por las cadenas léxicas. Los sintagmas «la espada de hierro» (2) y «los ásperos dardos y la lanza» (3) son sinécdoques que reiteran anticipadamente el nombre propio «Ulises» (4). Son, además, los sujetos gramaticales de las tres oraciones sucesivas. Mediante lo que Jakobson (1977: 31-52 y 123-173) denomina *poesía de la gramática* se consigue el montaje de la referencia del sujeto: este se nos va presentando desde un primerísimo plano que solo nos permite ver el arma y, en todo caso, la mano que la maneja hasta la contemplación de la persona que la esgrime.⁴

³ Otros enfoques sobre la intertextualidad de Borges en Alazraki (1984) y Ricci (2002: 135-137).

⁴ Para Jakobson la «poesía de la gramática» son los recursos morfológicos y sintácticos que permiten al poeta realizar un montaje —en el sentido cinematográfico del término— de la referencia.

Entre (2) y (3) hay un paralelismo formal y semántico muy patente. En primer lugar, ambos enunciados están encabezados por el adverbio *ya*. Su función textualizadora es de máxima relevancia ya que se halla en lo que Ferrari y Borreguero (2015) denominan *marco* del enunciado.

Estas autoras proponen que, desde el punto de vista de «la articulación jerárquico-informativa» de su contenido, los enunciados, «en su forma más completa y representativa», pueden estar constituidos por tres unidades semántico-pragmáticas, «provistas cada una de ellas de una propia especificidad funcional, informativa y textual: *núcleo*, *marco* y *apéndice*». El *núcleo* coincide con la unidad informativa del enunciado que «ocupa una posición de primer plano»; es «necesario y suficiente» para crear un enunciado. El *marco* es una unidad facultativa, pero, cuando existe, es «la unidad informativa que abre el enunciado» y «precede secuencialmente» al núcleo. El *apéndice* es una unidad informativa «de carácter subordinado, que puede depender de un núcleo, de un marco o de otro apéndice». El marco desempeña una función semántica, pragmática y textual. Desde el punto de vista semántico, delimita el dominio de los referentes del núcleo; desde el punto de vista pragmático constituye el espacio en el que el emisor «indica la fuente de información del contenido del núcleo asociándose o distanciándose de ella»; desde el punto de vista textual proporciona indicaciones que explicitan la conexión del enunciado con los enunciados del contexto lingüístico, sean indicaciones sobre la ordenación cronológica de los eventos narrados o sobre la lógica de la explicación o de la argumentación (Ferrari y Borreguero, 2015: 58-64).

De acuerdo con este planteamiento, podemos considerar que *ya* funciona como *marco* de (3) y de (2) y, por tanto, los interrelaciona. *Ya* es un adverbio modalizador, más que un adverbio de aspecto. Es un instrumento de la modalidad del enunciado, o sea, de la valoración subjetiva del hablante sobre lo que dice. Significa expectación: «cumplimiento de un cambio, esperado por el hablante, en un proceso orientado» (Girón Alconchel, 1991 y 2011), como la serie de los números naturales, el paso del tiempo o el acto de leer. Aquí el proceso orientado es, en primer lugar, el de la lectura y comentario del poema; en segundo lugar, el proceso narrativo desarrollado por Homero. De hecho, en la traducción española de este «libro vigésimo tercero» aparece el adverbio *ya* en los versos 2, 7, 52; es decir, ese adverbio señala en la narración homérica que el proceso de la venganza épica se esperaba por parte del locutor de la epopeya original. Estamos, pues, ante un caso en el que la subjetividad exhibida en el texto que se cita se funde con la subjetividad del texto que cita, que se recrea en el proceso de *reescritura*. En cualquier caso, este *ya* se presenta como un elemento formal de la interrelación de los enunciados (2) y (3), que son dos enunciados, desde el punto de vista de la articulación del contenido, integrados por un marco y un núcleo, siendo el marco idéntico (*ya*) y el núcleo dos acciones complementarias e inseparables: *ejecutar la debida labor de la venganza* implica —al menos desde la perspectiva del género épico— *prodigar la sangre del perverso*.

En segundo lugar, son dos enunciados categóricos, por tanto, de alta transitividad, que reiteran acciones típicamente épicas: «ha ejecutado la debida labor de la venganza»⁵ (2) y «La sangre del perverso han prodigado» (3).

⁵ La palabra *venganza* está en el verso 57 de la traducción del texto griego de este libro «vigésimo tercero».

La relación de (3) y (2) está garantizada, en tercer lugar, por el pretérito perfecto compuesto. Las acciones no se narran, sino que se comentan (Weinrich, 1974: 129-136) en un pretérito perfecto compuesto de «hechos recientes» y, al mismo tiempo, de «estados resultativos». El emisor del texto está recapitulando y comentando una narración que acaba de leer. Para ello acude al pretérito perfecto «de hecho reciente» o de «pasado inmediato», que hace referencia a acciones localizadas «en un ámbito temporal que incluye el momento del habla» (RAE, 2010: § 23.4.3a), lo cual indica que el acto de la lectura acaba de suceder en el momento de la enunciación. Pero también son perfectos «resultativos» que «permiten inferir como actual el estado resultante de la acción denotada» por el verbo (RAE, 2010: § 23.4.3c). Así, «ha ejecutado la debida labor de la venganza» implica «la debida labor de la venganza está ejecutada» y «la sangre del perverso han prodigado» quiere decir «la sangre del perverso está prodigada».

En resumen, el paralelismo formal y semántico de (2) y (3), manifiesto en el idéntico marco de ambos —el adverbio *ya*—, en el carácter categórico y en el pretérito perfecto compuesto, indica que ambos enunciados están relacionados.

Las relaciones supraoracionales entre los enunciados pueden ser de agregación o de integración. La agregación se da entre núcleos y puede ser de adición o de contraste. La integración se da entre un núcleo y un satélite y puede ser de elaboración (el satélite desarrolla lo anunciado en el núcleo) y de causalidad en un sentido muy amplio (causa, consecuencia, condición, concesión, finalidad, etc.). De acuerdo con esto, entre (2) y (3) hay una relación supraoracional de adición.

Pero con este conjunto (2-3) se interrelaciona el enunciado (4); en su núcleo encontramos el nombre propio *Ulises*, que reitera los significados de ‘espada’, ‘dardos’ y ‘lanza’ de (2-3). Esas sinécdoques se resuelven ahora; esas armas son de Ulises. Del mismo modo «su reino y su reina» mantienen una relación de contigüidad semántica con «ha ejecutado la debida labor de la venganza» (cosa que hace un rey en su reino con toda justicia) y «la sangre del perverso han prodigado» (acción de un marido que reafirma su honra épica en su propio palacio); y «ha vuelto» es un evento que explica «ha ejecutado» y «ha prodigado», porque es necesariamente anterior. Bastarían estas observaciones para sostener la interrelación de (4) con (2-3).

Por otra parte, (4) posee un marco distinto de (2) y (3): «A despecho de un dios y de sus mares». Es una construcción concesiva formada por una locución preposicional y un sintagma nominal (RAE-ASALE, 2010: § 47.7.2a). Como marco, aporta la información textual de que las acciones «de un dios y de sus mares» —Poseidón— no han sido suficiente obstáculo para impedir la situación que describe el núcleo del enunciado («a su reino y su reina ha vuelto Ulises»). Esta información es importante, porque después del núcleo aparece, a modo de apéndice, la misma construcción concesiva ampliada: «A despecho de un dios y de los grises / Vientos y del estrépito de Ares». Estos dioses y sus adversas fuerzas —los mares, los vientos—, obstáculos potenciales pero inefectivos, reiteran el significado del colectivo «el perverso» —los pretendientes de Penélope— y fundamentan la relación de (4) con (2-3).

En esa relación (4) se configura como un enunciado que rompe el paralelismo advertido en (2-3). Su marco es distinto; posee un apéndice que no tienen los otros; no es un enunciado categórico, como lo son (2) y (3), sino tético, monorremático, en el que se comunica como tópico el argumento locativo («a su reino y su reina»), clave para la interpretación de las acciones descritas en (2-3).

En suma, (4) instauro con (2-3) una relación de explicación; (4) es un satélite de causalidad del núcleo integrado por (2-3). La idea de causalidad está indicada por la construcción concesiva reiterada, no solo en el margen izquierdo del enunciado, sino también, con carácter subordinado, en el apéndice del margen derecho; y, sobre todo, está indicada por la necesaria anterioridad de «ha vuelto» (4) en relación con «ha ejecutado» (2) y «ha prodigado» (3). Estos son pretéritos perfectos compuestos de anterioridad inmediata, como dijimos; en cambio, «ha vuelto» lo es de una anterioridad menos inmediata. También lo que Duque denomina «el orden de los segmentos» (2014: 43) puede interpretarse como una marca de la relación de causalidad entre (2-3) y (4), porque lo más usual es que en este tipo de relación primero se comuniquen los efectos y a continuación la causa o explicación.

Las cadenas léxicas indican que (2-3-4) forman una unidad discursiva. Apenas hay en ella redes anafóricas; los posesivos de tercera persona de (4) funcionan solo dentro del ámbito argumental («A despecho de un dios y de *sus* mares», «a *su* reino y *su* reina ha vuelto Ulises») y, más que nada, al servicio de la determinación, a la que luego volveremos. No obstante, como ya hemos señalado, «*su* reino y *su* reina», además de establecer la relación del argumento locativo con el sujeto gramatical de su oración, remiten a «ha ejecutado la debida labor de la venganza» (2) y a «la sangre del perverso han prodigado» (3), porque, como veremos también, la venganza es justa, propia de un rey y de una reina ofendidos, y el exceso del castigo (*prodigar la sangre*) se debe igualmente a la calidad de las personas ofendidas. Así que también la mínima presencia de la anáfora subraya la unidad de los enunciados (2-3-4).

En cambio, en el enunciado (5) aparecen lexemas que hasta ahora no habíamos leído («el amor del compartido lecho», «Duerme»), al tiempo que han desaparecido los de las cadenas léxicas de las armas y las acciones de la justicia ejecutada. Por otra parte, «su reina» de (4) es ahora «la clara reina» y «Ulises» se ha reducido a «el pecho de su rey». Ha habido una transformación que es genuina «poesía de la gramática»: lo que era complemento de régimen («a su reina») se ha transformado en sujeto («la clara reina»); lo que era sujeto («Ulises») ha devenido adjunto de lugar («sobre el pecho de su rey»). Estas transformaciones se corresponden con las que introducen los nuevos lexemas: ahora el sujeto gramatical *no ejecuta ninguna venganza, ni prodiga la sangre de ningún perverso, ni vuelve*, sino que *duerme*; ahora no estamos en el ámbito más o menos público —aunque no explícito— de un palacio, sino en otro más íntimo («en el amor del compartido lecho»). La presencia de la anáfora sigue siendo mínima y no pasa del nivel argumental (de nuevo «*su* rey»). Todo esto indica que estamos en otra unidad discursiva.

También lo confirman dos hechos importantes. El primero, el cambio del pretérito perfecto de (2-4) a presente: «Duerme»; el segundo, el complemento circunstancial de lugar «en el amor del compartido lecho» en el marco del enunciado. Con el presente de indicativo se comunica que hemos llegado al final de la lectura comentada o explicación del «libro vigésimo tercero» de la *Odisea*, o, por lo menos, al final de lo que el poeta selecciona, y, al mismo tiempo, que hemos experimentado que el poema es «palabra en el tiempo». Con el complemento locativo topicalizado se indica que estamos en el comienzo de una unidad discursiva (González Cobas, 2012 y 2014; Martínez Caro, 2014).

Sin embargo, subsisten otras marcas comunes con los enunciados (2-4) de la anterior unidad discursiva. El más llamativo, sin duda, es el adverbio *ya* en el marco del enunciado, que lo

relaciona con (2-3); pero también el hecho de ser un enunciado tético, como (4) y, como en todos los anteriores, el empleo exclusivo de la modalidad declarativa de la enunciación, porque lo que el poeta ha estado haciendo desde (2) es exponer y comentar, con aparente objetividad, lo que pasa en el Canto XXIII de la *Odisea*; y para ello la modalidad declarativa es la apropiada.

El enunciado (6) forma por sí mismo una unidad discursiva distinta de la de (5). En su marco aparece el conector, *pero* indicando que lo que sigue se contrapone a lo anterior. Más aún, es un enunciado interrogativo, no declarativo como los anteriores. *Pero*, seguido de interrogación, sirve para marcar la sorpresa y el rechazo de lo que se acaba de decir. Implica un desdoblamiento del locutor: en términos de Ducrot (1986), el enunciador que ha estado comentando la lectura del texto de Homero no es el mismo enunciador que ahora rechaza el final de esa lectura. El enunciado (6) inicia, así, el metacomentario de la lectura comentada hasta ese momento.

Lógicamente la cadena léxica nos indica también el comienzo de una nueva unidad discursiva: *hombre, días, noches, destierro, mundo, perro, Nadie, nombre, estar, vagar, decir*. Hay continuidad, porque *hombre* reitera *rey, Ulises, dardos, lanza, espada de hierro*; pero los contrastes son llamativos: *Ulises* es ahora *aquel hombre, perro, Nadie*; por otra parte, *reino, reina, amor, compartido lecho* se tornan *destierro, mundo*; las acciones de *ejecutar la venganza debida, prodigar la sangre del perverso, volver, dormir* se cambian por *errar y decir*.

Y desde el presente del fin de la lectura se añora y se evoca («¿dónde está?») el pasado durativo («erraba», «decía»). La anáfora se reduce ahora a la *deixis en ausencia*: «aquel hombre» es la entidad presente solo «en cierto ámbito de nociones compartidas» por el poeta y sus lectores (RAE-ASALE, 2010: § 17.2.3d), es decir, en el ámbito de la lectura y la *reescritura* del texto homérico, el ámbito en el que Ulises andaba solitario de una parte a otra, sin detenerse especialmente en ninguna y sin encontrar el camino que buscaba («erraba por el mundo como un perro») y mostraba su superior astucia («decía que Nadie era su nombre»: en alusión a la respuesta que dio a la pregunta de cuál era su nombre que le había hecho Polifemo, una respuesta que, más tarde, lo salvó de la furia de los otros cíclopes, los cuales, cuando le preguntaron a Polifemo que quién lo había cegado y escucharon su respuesta —«Nadie»—, lo abandonaron pensando que estaba loco o borracho).

3.2. LAS UNIDADES DISCURSIVAS CONSTITUYENTES DEL DISCURSO

Hemos visto cómo los seis enunciados del soneto constituyen cuatro unidades discursivas: I) título como marco de una cita de libro (enunciado 1); II) recapitulación de la justa venganza de Ulises como una expectativa cumplida, una vez que ha vuelto vencedor de las dificultades que le han puesto los dioses Poseidón y Ares (enunciados 2-4); III) expectativa cumplida del disfrute del amor conyugal (enunciado 5); y IV) rechazo de ese final feliz y añoranza del héroe solitario y astuto (enunciado 6). Veamos ahora cómo estas unidades discursivas constituyen un discurso susceptible de encajar en el género lírico representado por el soneto.

Las relaciones que mantienen las unidades discursivas son las mismas que se establecen entre los enunciados: adición, contraste, elaboración y causalidad. Están marcadas, principalmente, en el margen izquierdo de la unidad, aunque también puede haber marcas en el margen derecho.

La primera unidad discursiva —el título— funciona como indicación de la cita que se va a reescribir como poema. La segunda unidad discursiva (2-4) contrae una relación de elaboración con la primera. Lo que se anuncia en el título se desarrolla en la segunda unidad. La marca es el adverbio *ya*, que implica el proceso orientado de la lectura, pero también funcionan como marcas de elaboración la determinación definida y la elaboración de los recursos más característicos del estilo épico del texto que se está leyendo y reescribiendo (epítetos, hipérbolos).

Todos los sintagmas nominales de la segunda unidad discursiva —menos uno— son definidos; van precedidos del artículo definido o del posesivo pronominal, de modo que sitúan al lector en el mundo de lo consabido, concretamente, en el mundo narrado en el libro vigésimo tercero de la *Odissea* (*la espada de hierro, la debida labor de la venganza, los ásperos dardos, la lanza, la sangre, el perverso, sus mares, su reino y su reina, los grises vientos, el estrépito*). El mismo efecto tienen los nombres propios (*Ulises, Ares*). La determinación es una de las formas de la cohesión textual (Halliday y Hasan, 1976), que induce a interpretar como elaboración la relación de la segunda unidad discursiva con la primera: lo que comunica aquella es el desarrollo de lo anunciado en esta.

En dos ocasiones, la determinación —además de su significado identificador— adquiere un valor categorizador. «La debida labor de la venganza» (2) categoriza la *venganza* como un *trabajo justo*; el «perverso» (3), a través del sentido colectivo que adquiere la sustantivación del adjetivo, categoriza a los pretendientes que acosan a Penélope.

Frente a los sintagmas nominales definidos que permiten que nos situemos como lectores en el mundo de lo consabido, encontramos en (4) «un dios», un sintagma indefinido, aunque específico, por «sus mares». Por tanto, el oyente o lector lo identifica como Poseidón, aunque el locutor no lo nombre. El locutor, al unir la lectura específica —que permite saber que se trata de «un dios» particular, no de un dios cualquiera— con la lectura indefinida —que presenta al referente como inaccesible para el receptor— está aplicando la «poesía de la gramática» para realizar un *montaje de la referencia* con el cual manifiesta su intención de mantener oculta la identidad del referente, sin duda, para ningunarlo y así celebrar épicamente el triunfo del héroe sobre el dios enemigo. Pero este montaje no merma la capacidad de cohesión de la determinación nominal ni su función textualizadora de marca de la relación de elaboración.

Otra marca de elaboración, decíamos, es la intertextualización de algunos rasgos típicos del estilo épico. Naturalmente, nos referimos a rasgos de estilo vehiculizados por construcciones gramaticales. La capacidad de crear texto no es ajena a la gramática:

Dada una construcción lingüística, en general se reconocen: a) mecanismos de construcción gobernados por la gramática, b) mecanismos de construcción gobernados por la textualidad, y c) aspectos de la construcción en los que los dos principios se superponen, actuando al mismo tiempo (Ferrari y Borreguero, 2015: 19).

Los epítetos épicos, en este texto, son construcciones en las que se superponen los mecanismos gobernados por la gramática y por la textualidad para marcar la relación de elaboración de la segunda unidad discursiva con respecto a la primera. Así, «la espada de hierro», «los ásperos dardos», «los grises vientos», son construcciones de la gramática y también construcciones del texto épico que se está reescribiendo en la segunda unidad discursiva como elaboración de lo anunciado en la primera. La función de marca de la

relación de elaboración —la función de construcción gobernada por la textualidad— queda reforzada cuando el epíteto es el mismo de Homero: el sintagma «los *grises* vientos» reitera la tradicional imagen homérica del encrespamiento del «mar *blancogrisáceo*» cada vez que los remos lo golpean (Lesky, 1983: 85).

Construcciones parecidas, pero no idénticas, son «la debida labor de la venganza» (2) y «el estrépito de Ares» (4). Los sintagmas correferenciales «la debida labor de la venganza» comunican que ‘la venganza es una labor debida’, un trabajo reclamado por la justicia. Ningún verbo más apropiado para este complemento directo que *ejecutar*, el cual, en la segunda acepción del *DLE*, vale ‘ajusticiar’, ‘dar muerte al reo’, de modo que la idea de venganza justa —por lo demás, categorizada— queda subrayada.

También parece construcción correferencial «el estrépito de Ares» y funciona igualmente de modo similar al epíteto, porque Ares era el dios de la guerra; pero no era un guerrero invencible, como se esperaría de un dios, o como lo era su hermanastra Atenea, la diosa de la sabiduría en asuntos de guerra. Ares era, más bien, la personificación de la brutalidad, la violencia, el tumulto, la confusión y los horrores de la guerra (*el estrépito*). Los romanos lo llamaron Marte, pero sentían más estima por este dios que los griegos por Ares. Es muy sutil la expresión de Borges, que ningunea primero al dios Poseidón («A despecho de un dios y de sus mares») y luego le quita la divinidad a Ares (que, sin embargo, era otro dios), muy de acuerdo con el tratamiento que le proporciona a este dios la literatura griega. De este modo estas construcciones funcionan, al mismo tiempo, como marcas de intertextualidad y marcas de la relación de elaboración entre las unidades discursivas segunda y primera.

Por último, la hipérbole épica «la sangre del perverso han prodigado» (3), ya que *prodigar* es ‘disipar, gastar con exceso o desperdicio’, aunque se halle solo en el texto *reescrito*, no en el *escrito*, es también un modo de indicar la relación de elaboración.

La tercera unidad (5) funciona como un satélite de consecuencia de la segunda; la marca es el presente de indicativo de su predicado —«Duerme»—, que manifiesta que ese estado es posterior a las acciones de los pretéritos perfectos compuestos de la segunda unidad y, por eso, consecuencia de ellos; pero también se reiteran las marcas analizadas en la segunda unidad discursiva que indican que este satélite (tercera unidad) y su núcleo (segunda unidad) integran una secuencia expositiva que, en su conjunto, es elaboración de la primera unidad discursiva, del título. Así, el adverbio *ya* («*Ya* en el amor...»), la determinación (*el amor, el compartido lecho, la clara reina, el pecho, su rey*) y la intertextualización del epíteto épico (*el compartido lecho, la clara reina*). El epíteto de «la clara reina» *reescribe* el original «la discreta Penélope» (*Odisea*, XXIII, v. 10, p. 371), añadiéndole una nota de petrarquismo que consuena perfectamente con la intencionalidad de recrear la cita.

Mucho más interesante y eficaz a la hora de marcar la relación de elaboración de la secuencia de la segunda y tercera unidad discursiva con la primera es el epíteto de «en el amor del *compartido lecho*» (5). También esta construcción es correferencial, pero lo que nos interesa ahora es relacionarla con lo que Echevarría ha denominado «las secretas equivalencias»:

Bajo las apariencias de un vocabulario sencillo, de una sintaxis tersa [...] se esconden y abundan [*sic*], en versos y en reglones, una serie de secretas equivalencias, de «reflejos e interpretaciones» (para usar las palabras que el mismo Borges emplea en *El hacedor*), que dan

a esas palabras simples [...] dimensiones insospechadas. El procedimiento «consiste en establecer una serie de complicadas relaciones de índole intertextual» (Echevarría: 105-106).

«El *compartido* lecho» es un epíteto como los de Homero, pero también es un epíteto sobre Homero y la *Odisea*, porque nos recuerda que la prueba a la que Penélope somete a Ulises, para saber si de verdad es él y no un impostor más, no es otra que pedirle que le describa su alcoba y su lecho, un recinto que nadie conocía, salvo ellos dos. Por tanto, «el amor del *compartido* lecho» es un sintagma polisémico, de «secretas equivalencias»; quiere decir *a*) el lecho fabricado sobre el olivo por el mismo Ulises, que solo conocen él y Penélope; *b*) el lecho del amor reconquistado por el héroe; *c*) el amor de Penélope y Ulises que representa el *final feliz* de la *Odisea*.⁶ En cualquier caso, la construcción intertextualizada es también una marca de la relación de elaboración.

La cuarta unidad discursiva (6) integra una lista de contraste con las dos anteriores. El contraste introduce una nueva dimensión en el poema, la dimensión dialógica. La RAE-ASALE (2010: § 31.5.1d) describe el significado de este, *pero* en su función de conector discursivo: introduce la réplica al interlocutor con más o menos énfasis, rechazo o sorpresa. Y lo ilustra con un ejemplo muy parecido al del texto: *Pero ¿cómo puedes tener tanta fantasía?* (Somoza, *Caverna*). Pues bien, este es el *pero* de la última unidad discursiva del soneto de Borges. Introduce una réplica a un interlocutor, que puede ser el mismo locutor desdoblado o el lector, al que se compromete mediante la modalidad interrogativa. Se trata de una réplica de rechazo o sorpresa, cruzada entre quien acaba de *releer* el Canto XXIII de la *Odisea*, sintetizándolo y comentándolo, y quien rechaza ese *final feliz* y añora la aventura del héroe solitario y astuto.

La idea de rechazo se subraya mediante la intertextualización del tema elegíaco del *ubi sunt?* patente en la oración interrogativa «¿dónde está...?». El locutor del texto afronta, pues, el final feliz de Ulises con una actitud elegíaca y se pregunta —y pregunta al lector— por aquel héroe solitario e inteligente del meollo de la historia. Ya no está resumiendo y comentando el libro vigésimo tercero de la *Odisea*; está lamentando que el texto completo de Homero haya terminado; está añorando al héroe anterior a su triunfo. De modo que está realizando un metacomentario del comentario del texto homérico.

Pero el metacomentario también es parte del *poema reescrito* con el título de *Odisea, libro vigésimo tercero*; es decir, la cuarta unidad discursiva, que mantiene relación de contraste con la tercera y con la segunda, también forma parte de la secuencia que funciona como satélite de elaboración de la primera unidad discursiva, del título. Y las marcas de la relación de elaboración son las mismas analizadas en la segunda unidad y en la tercera: determinación e intertextualidad.

De nuevo lo sintagmas nominales son definidos, identificadores, expresión de lo conocido por el hablante y el oyente. Solo una vez, en el símil «como *un* perro» —una expresión evaluativa y, por tanto, información nueva— aparece el artículo indefinido. Así, pues, la general determinación garantiza que esta última unidad discursiva —el metacomentario— es también una elaboración del título.

⁶ «Pero ahora que acabas de dar tan precisas y claras / las señales de aquel lecho nuestro que nunca vio nadie / sino solo los dos y la hija de Áctor, la sierva / que mi padre me dio cuando vine a esta tierra y que en tiempos / custodiaba las puertas del tálamo hermoso, mi alma / se ha sentido rendida ante ti con ser ella tan dura» (*Odisea*, XXIII, vv. 225-230, p. 378).

La intertextualización del estilo épico está más diluida ahora, porque ya no se resume el texto concreto del Canto XXIII; pero sí aparece tenuemente para asegurar que también esta última unidad discursiva, junto con las dos anteriores, es elaboración de la primera. Ahora el poeta no acude a los epítetos léxicos, sino a las oraciones de relativo: «aquel hombre que [...] / Erraba por el mundo como un perro / Y decía que Nadie era su nombre»; la segunda —el último verso— condensa la cualidad más admirable del héroe en ausencia: la inteligencia. Una vez, también, recurre a la fórmula épica: «en los días y noches».

Pero, acorde con el contraste que introduce esta última unidad discursiva, la intertextualización toma un nuevo sesgo: el *ubi sunt?*, un tema que pertenece a la tradición latino-medieval y es un «asunto elegíaco por su misma naturaleza» (Bustos, 1986: 15). De este modo el locutor advierte que esta unidad forma parte de la elaboración del título, de la cita reescrita que es el poema, pero es una parte especial: en ella no se celebra al héroe épico triunfador del final de la epopeya, sino que se llora la desaparición —¿dónde está?— del héroe solitario y astuto que va de aquí para allá sin encontrar su camino. Es el metacomentario del comentario en que consiste el poema.

Mediante construcciones gobernadas por la gramática y por la textualidad las unidades discursivas han desarrollado su capacidad sintagmática y han constituido un discurso con las siguientes interrelaciones. La primera unidad discursiva (I U) coincide con el enunciado (1) y es el título que anuncia el texto de la *Odisea* (Canto XXIII) que se va a releer y reescribir.

La segunda unidad discursiva (II U) comprende los enunciados (2-4) y es una exposición comentada de la esperada venganza de Ulises en los pretendientes de Penélope, una vez que ha vuelto a casa vencedor de las dificultades de las fuerzas sobrenaturales y naturales. La II U es satélite de elaboración de la I U (marcamos las relaciones de integración con el vector ↓).

La tercera unidad discursiva (III U) es el enunciado (5); es una exposición de la expectativa cumplida del amor de Penélope recuperado, un *final feliz*; funciona como satélite de consecuencia (↓) de la II U; paralelamente contiene indicaciones gramático-textuales de que forma con la II U una secuencia satélite de elaboración de la I U.

La cuarta unidad discursiva (IV U) es el enunciado (6), que rechaza el *final feliz* y añora al héroe solitario e inteligente de la parte central de la *Odisea*; constituye una lista de contraste (que marcamos con el vector ←) con la III U y, al mismo tiempo, forma parte de la secuencia satélite de elaboración de la I U. Podemos representar estas relaciones en el cuadro siguiente:

I U (1) (Título)	
↓ (Elaboración)	
II U (2-4) (<i>Expectativa cumplida de la venganza, una vez vuelto Ulises vencedor de los obstáculos puestos por los dioses</i>)	
↓ (Causalidad: consecuencia)	
III U (5) (<i>Expectativa cumplida del amor de Penélope recuperado: «final feliz»</i>)	← (Contraste) IV U (6) (Rechazo del «final feliz» y añoranza del héroe solitario e inteligente)

Las relaciones de elaboración, causalidad y contraste componen un discurso claramente argumentativo, eficaz instrumento de un texto que se presenta como un acto de reescritura de otro texto, consistente en un comentario y un metacomentario.

4. EL ENCAJE DE LA ORGANIZACIÓN TEXTUAL EN LA TRADICIÓN DISCURSIVA DEL SONETO

Un discurso de esta índole encaja perfectamente en la tradición discursiva del soneto. El soneto tiene que tener unidad de tema y un desarrollo completo. La unidad temática viene dada en el discurso analizado por la continuidad del sujeto en las unidades discursivas segunda y cuarta: *espada de hierro-dardos-lanza-Ulises-aquel hombre*, y «en el amor del compartido lecho» de la tercera.

En el soneto clásico el tema se debe desarrollar en los cuartetos y la reflexión o consecuencia de lo planteado en ellos (el *desenlace*) se expone en los tercetos. De este modo el soneto es la estructura métrica adecuada para exponer «un pensamiento breve de una manera completa» (Domínguez Caparrós, 2009: 1173).

El discurso argumentativo de Borges encaja en la estructura métrica y temática del soneto, pero no da como resultado un soneto clásico, en sentido estricto, lo cual nos parece un mérito artístico del autor. Desde luego, hay un «pensamiento breve» expuesto «de una manera completa». Pero el *desenlace* no empieza hasta ya iniciado el último verso del primer terceto. Quiere decir que el desarrollo del tema ocupa los cuartetos y casi todo el primer terceto. Hay un encabalgamiento métrico brusco en el verso 11: *De su rey // pero ¿dónde está...?* Se corresponde, precisamente, con el comienzo del rechazo que es el contenido de la cuarta y última unidad discursiva. Una correspondencia métrico-sintáctico-semántico-pragmática que constituye acaso el logro artístico más excelente del poema.

Hay otros artificios poéticos —además de los ya señalados— que completan el encaje discursivo en el texto del soneto: la paronomasia de «A su reino y su reina» (v. 6), que apuntan al *final feliz*; las aliteraciones de /r/ y /u/ de este mismo verso («A su reino y su reina ha vuelto Ulises») y del verso 13 («Erraba por el mundo como un perro»), que insisten, por contraste, en el héroe itinerante. Pero la argumentación del comentario y del metacomentario *posmoderno* se concentran en el tránsito al último terceto, como una innovación, una relectura del soneto clásico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALAZRAKI, Jaime (1984). «El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges», *Hispanic Review*, 52, 3, pp. 281-302.
- BORGES, Jorge Luis (1979). *Obra poética 1923-1976*. Madrid: Alianza Tres.
- BURGOS, Fernando (2004). *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Castalia.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de (1986). «La elegía como discurso poético», en J. Alsina et al., *Teoría del discurso poético*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail-Universidad Complutense de Madrid, pp. 9-20.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2009). «Libro VIII. Métrica española», en Miguel Ángel Garrido Gallardo et al., *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 1029-1209.

- DUCROT, Oswald (1986). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- DUQUE, Eladio (2014). «Signaling causal coherence relations», *Discourse Studies*, 16, 1, pp. 25-46.
- ECHAVARRÍA, Arturo (2006). *Lengua y literatura de Borges*. Madrid: Iberoamericana.
- FERRARI, Angela y BORREGUERO ZULOAGA, Margarita (2015). *La interfaz lengua-texto. Un modelo de estructura informativa*, trad. y adaptación al español de Pura Guil. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, Eduardo (1992). *La poesía de Borges y otros ensayos*. Madrid: Mondadori.
- GARRIDO MEDINA, Joaquín (2014). «Unidades intermedias en la construcción del discurso», *Estudios de Lingüística del Español*, 35, pp. 97-115.
- GARRIDO MEDINA, Joaquín (2015). «Unidades intermedias y párrafos en la construcción del discurso y el texto», en Inés Carrasco Cantos y Sara Robles Ávila (coords.), *Pragmática, Discurso y Norma*. Madrid: Arco/Libros, pp. 133-149.
- GARRIDO MEDINA, Joaquín (2016). «Unidades de interacción en el discurso», en A. Miguel Bañón Hernández et al. (eds.), *Oralidad y análisis del discurso. Homenaje a Luis Cortés Rodríguez*. Almería: Editorial Universidad de Almería, pp. 257-272.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis (1991). *Tiempo, modalidad y adverbio (Significado y función del adverbio «ya»)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis (2011). «Tiempo y modalidad en los adverbios *ya* y *todavía/aún* desde una perspectiva diacrónica. Del *Cantar de mio Cid* al *Libro de buen amor*», en Carsten Sinner et al. (coords.), *Tiempo, espacio y relaciones espacio-temporales desde la perspectiva de la lingüística histórica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 151-180.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis (2015) (en prensa). «La segmentación lingüística del discurso en la prosa de la segunda mitad del siglo XVII», en Marta Fernández Alcaide, Elena Leal Abad y Álvaro Octavio de Toledo y Huerta, *En la estela del Quijote: cambio lingüístico, normas y tradiciones discursivas en el siglo XVII*. Berlín-Fránfort: Peter Lang.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis (2016) (en prensa). «La segmentación lingüística del discurso historiográfico. De Solís (1686) a Bacallar (¿1726?)», en Araceli López Serena y Antonio Narbona (eds.), *El español a través del tiempo. Estudios ofrecidos a Rafael Cano Aguilar*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GONZÁLEZ COBAS, Jacinto (2012). «Algunas técnicas de expresión narrativa en la *Estoria de España* de Alfonso X», en Emilio Montero Cartelle (ed.), *Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Santiago de Compostela: Meubook, II, pp. 2193-2203.
- GONZÁLEZ COBAS, Jacinto (2014). «Aproximación a la unidad párrafo», *Estudios de Lingüística del Español*, 35, pp. 169-196.
- HALLIDAY, Michael y RUQAIYA, Hasan (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- HOMERO (1982). *Odisea*, trad. de J. M. Pabón. Madrid: Gredos. En RBA, 2015.
- JAKOBSON, Roman (1977). *Ensayos de poética*. México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAFON, Michel (1990). *Borges ou la réécriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- LESKY, Albin (1983). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ CARO, Elena (2014). «El párrafo como unidad discursiva: consideraciones de forma y contenido relativas a su demarcación y estructuración», *Estudios de Lingüística del Español*, 35, pp. 197-221.
- PONS BORDERÍA, Salvador (ed.) (2014). *Discourse Segmentation in Romance Languages*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- RAE-ASALE (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa Libros.
- RAE-ASALE. *DLE (Diccionario de la lengua española)*, en línea: <http://dle.rae.es/>.
- RICCI, Graciela N. (2002). *Las redes invisibles del lenguaje: la lengua en y a través de Borges*. Sevilla: Alfar.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1989). «La poesía de Borges: el otro, el mismo», en Victorino Polo García (ed.), *Borges y la Literatura: textos para un homenaje*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 191-209.
- VERA LUJÁN, Agustín (2012). «El párrafo como unidad discursiva», *ELUA. Estudios de Lingüística*, 26, pp. 343-358.
- WEINRICH, Harald (1974). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.

LA RECREACIÓN DE *MACBETH* POR ALFONSO VALLEJO

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO
Universidad Nacional de Educación a Distancia

En el comentario de textos, en numerosas ocasiones el análisis trasciende desde un primer texto que podría ser denominado texto base, hasta la reelaboración o recreación a la que ha sido sometido dicho texto.

La adaptación o recreación de un texto, al igual que la traducción, supone una equivalencia de enunciados de los cuales uno es la transformación del otro. La traducción de un texto de una lengua a otra o la recreación o adaptación de una obra literaria significa en primera instancia, tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otro enunciado, en una forma significante distinta respecto a la del primero, como señalan Gianfranco Bettetini (1984: 82) y Gutiérrez Carabajo (1993: 57). Esta es la operación que lleva a cabo Alfonso Vallejo en su obra teatral *Nagashaki-Macbeth* respecto a la obra clásica de William Shakespeare.

Para explicar el concepto de recreación o reelaboración de un texto se ha recurrido a conceptos como los de *sistema modelizador secundario*, *intertextualidad* *hipertextualidad*, *transducción*, etc.

El *sistema modelizador secundario*, defendido por Lotman, supone que el arte es una segunda lengua y se sirve, de forma creadora, de la lengua natural, como de un material que hay que reestructurar, según comenta André Helbo (1997: 27). El concepto de *intertexto* o *intertextualidad*, propuesto por Julia Kristeva (1979: 146) considera que «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto».

Ducrot y Todorov (1974: 400) parten de esta misma concepción de intertextualidad, afirmando que el discurso mismo no es una unidad cerrada, e insistiendo en el concepto de paragrama o red paragramática.

Genette propone una teoría modal inscrita en el campo de la transtextualidad, en la que distingue intertexto, paratexto, metatexto e hipertexto, y Darío Villanueva (2009: 139-164), que alude al término de transducción preferido por Dolezel, emplea el de transformación, para referirse a las recreaciones de *Macbeth*, y recurre al de hipertextualidad de Genette.

El punto de vista común de estas investigaciones descansa en la idea de que todo discurso se reproduce en otro discurso y de que toda lectura se erige en un espacio discursivo.

Umberto Eco en *Opera aperta* (1962) defiende el papel activo del intérprete en la lectura de textos dotados de valor estético; en *Lector in fabula* y posteriormente en *Los límites de la interpretación* sostiene que la lectura, la producción, la interpretación y la recreación están ligadas al proceso de cooperación. En escritos posteriores se ha extendido sobre la idea peirceana de una semiosis ilimitada. En su aportación al Congreso Internacional sobre Peirce de la Universidad de Harvard (septiembre de 1989) intentó demostrar que la noción de semiosis ilimitada no conduce a la conclusión de que la interpretación carezca de criterios. Afirmar que la interpretación (en tanto característica básica de la semiosis) es potencialmente ilimitada no significa que la interpretación no tenga objeto, y que fluya solo por sí misma, según Eco (1992).

El defensor de la obra abierta se distancia ahora de algunas teorías contemporáneas, según las cuales la única lectura fiable de un texto es una mala lectura, la única existencia de un texto viene dada por la cadena de respuestas que suscita. Entre la intención del autor (muy difícil de descubrir) y la intención del intérprete que «golpea el texto hasta darle una forma que servirá para su propósito», como argumenta Rorty (1982: 151), sitúa Umberto Eco (1995: 27) la intención del texto o la *intentio operis*. Si todo proceso discursivo es susceptible de ser recreado o reelaborado, esta práctica ha resultado especialmente fructífera en los textos teatrales, que en ocasiones han sido reelaborados sin abandonar el discurso teatral, como sucede en la recreación del *Macbeth* llevada a cabo por Alfonso Vallejo, y en otros casos han sido trasladados al discurso fílmico, como ha sucedido con las numerosas versiones cinematográficas de esta misma obra.

Desde el punto de vista teórico, parece pertinente, como plantea André Helbo, volver a los trabajos de los formalistas rusos y considerar la recreación como un proceso intersemiótico. El término de interactividad artística formulado por Eichenbaum resulta muy adecuado, según Helbo (1997: 55), aunque tal concepto no sea nuevo.

La recreación ha sido también estudiada desde la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, Patrick Cattrysse y Gideon Toury (1995), como ha resaltado Luis Miguel Fernández (2000) y he sintetizado en otro lugar (Gutiérrez Carbaajo, 2013: 210-215).

A la luz de estos referentes puede analizarse la recreación que lleva a cabo Alfonso Vallejo del *Macbeth* de Shakespeare. Ya en *El escuchador de hielo*, Vallejo parte de *María Estuardo* de Schiller y en *Jindama* y en otras obras del autor, los personajes, a la vez que interpretan, se plantean cuestiones sobre el propio texto que están representando, sobre los desdoblamientos, los decorados, la iluminación, etc.

Existen numerosas versiones de *Macbeth*, como las literarias de Ionesco, Barbara Garrison, Griselda Gambaro, Gino Luque, las musicales de Giuseppe Verdi y Richard Strauss y las fílmicas de Frank Benson, Orson Welles, Akira Kurosawa, Andrzej Wajda, Glauber Rocha, Phillip Casonn y Roman Polanski.

En el cuadro II de *Nagashaki-Macbeth*, el protagonista alude a la versión de Verdi, y Triana a la que llevó a cabo Orson Welles.

Darío Villanueva (2009: 139-164) se refiere a las diversas adaptaciones de *Hamlet* y de *Macbeth*, analizadas por Gutiérrez Carbajo (2000) y por otros autores, y pone en relación la versión cinematográfica de *Macbeth* realizada por Roman Polanski en 1971 con la lectura crítica del texto shakespereano incluida por Harold Bloom en su monumental monografía *Shakespeare: The invention of the Human*. Partiendo del concepto de *hipertextualidad* de Gérard Genette, el *Macbeth* de Shakespeare podría considerarse, según el profesor Villanueva, el hipotexto de dos hipertextos, el *Macbeth* de Polanski y el capítulo crítico homónimo de Harold Bloom.

En la versión de Vallejo, única y distinta de todas las versiones y recreaciones, siguiendo el concepto de *hipertextualidad* de Gérard Genette, la realidad histórica funciona como hipotexto de dos hipertextos, el *Macbeth* de Shakespeare y el *Nagashaki-Macbeth* de nuestro autor.

El *Macbeth* de Vallejo consta de cinco actos, en los que va siguiéndose el desarrollo de la obra, clarificando las escenas y los personajes, con un complejo desarrollo en muchos planos y niveles. Con frecuencia se hace referencia al *Macbeth* histórico, que fue rey de Escocia en siglo XI, y al que en 1606 representa Shakespeare en una versión que no coincide con la inicial.

En *Nagashaki-Macbeth* los personajes son intérpretes al menos en los dos sentidos que encierra el término interpretar: representan un papel y a la vez comentan e interpretan el papel que están representando. No resultan extrañas estas reflexiones, ya que como observan Ducrot y Todorov (1974: 259), en la noción de personaje se incluyen diferentes categorías, lo que lo convierten en uno de los integrantes teatrales más problemático, aunque absolutamente imprescindible. En la *Poética* de Aristóteles, la acción es el criterio que permite distinguir la naturaleza del personaje. Esta definición es seguida por la poética clasicista y continúa vigente en ciertas concepciones, como las de Bentley y en los planteamientos que recurren al concepto de actante, como los de Tesnière y Greimas.

Por la acción y por su reflexión se caracterizan los personajes de Vallejo, que ha tomado a *Macbeth* como ejemplo de violencia ciega, sin salida, en cadena, con crímenes parecidos a los que comete la mafia y que han sido recreados en numerosos filmes. El autor pone así en relación la serie literaria con otras series artísticas, tal como sostiene la teoría de los polisistemas.

Los personajes de *Nagashaki-Macbeth* se parecen más a los de Cervantes que a los de Shakespeare. Don Quijote, muy preocupado por lo que es y por lo que significa en el mundo, dice tajantemente: «Yo sé quién soy». De una forma semejante se expresan los personajes de Vallejo. El protagonista es consciente de que representa al *Macbeth* histórico y no al de Shakespeare:

Lo cierto es que estamos en un lío. Los cuatro. Yo soy *Macbeth*. Pero no el de Shakespeare, sino el antiguo. *Macbeth*, el del siglo XI, el escocés de verdad, el *Macbeth* originario, que reinó de 1040 a 1057. ¡Y he vuelto vestido así en el XXI, diez siglos después! ¡Esto es una canallada! (Vallejo, 2014: 67).¹

¹ Todas las citas se refieren a la siguiente edición: Vallejo, Alfonso (2014). *Nagashaki-Macbeth*, ed. de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Punto Didot. En las referencias señalo solo la página.

En el cuadro V asegura que es «realidad absoluta convertida en sueño». Pero en el cuadro III había proclamado rotundamente lo que entraña su personalidad y en el cuadro siguiente no encuentra discordancia entre lo que él representa y lo que es el mundo que lo rodea: «No tengo buen nombre. Lo sé. Pero deben aceptar que la situación actual del mundo es... desconcertante» (p. 87).

Lady Macbeth, en su presentación, subraya los aspectos negativos de su marido y realiza una dura crítica del dramaturgo inglés:

Yo soy Lady Macbeth, la esposa de este descerebrado. Y según Shakespeare, me suicidé tirándome por una ventana del castillo. (*Fuma y bebe*). ¡Mentira podrida! ¡William era un mentiroso total, se ponía ciego de cerveza todos los días y se inventaba unas historias truculentas que le han hecho muy famoso... pero Shakespeare, en el fondo era un sinvergüenza, que copiaba a diestro y siniestro todo lo que caía en sus manos! (pp. 67-68).

Lady Macbeth insiste en esta visión desmitificadora y en afirmarse como dueña de la situación.

Yu aprovecha su presentación para introducir la segunda acción que vertebra la obra —las bombas sobre Hiroshima y Nagashaki—, y a la vez que se caracteriza a él mismo, introduce a Triana. Afirma que fue japonés en su momento, pero que el 6 de agosto de 1945, a las 8 horas y 15 minutos le cayó encima la primera bomba atómica de la Historia y quedó *vaporizado*, volatilizado e incrustado en un adoquín. La temperatura subió a millones de grados de repente y lo hizo desaparecer. Luego señala a Triana y explica que huyó a Nagashaki, como otros muchos, y allí el día 9 de agosto de 1945, le cayó encima otra bomba atómica y el destino se la devolvió en forma de humo humano. Y ya juntos, en otra esencia y en otra dimensión, siguen enamorados. Así al menos lo cree... desde la Nada.

Triana aporta un elemento capital que algunos críticos, siguiendo el método de *Verfremdung* de Brecht, con su efecto de distanciamiento-extrañamiento, podrían considerarla como un contrapunto del resto de los personajes, y sin embargo, según mi opinión, constituye uno de los elementos fundamentales de la obra, convirtiendo lo lúdico en un elemento axial de la acción. Triana afirma que es artista, española y bailarina, y que le encantan la música, el sonido y el color.

Junto a las concepciones aristotélicas, algunos estudiosos de Shakespeare y del teatro en general, consideran el personaje como una proyección del autor, según defienden las corrientes psicologistas y psicocríticas, derivadas en buena parte de los postulados de Freud, Jung y Adler, y algunas escuelas anglosajonas centradas especialmente en la psicología diferencial. La consideración psicológica y psicoanalítica que Sigmund Freud lleva a cabo de Shakespeare ha sido objeto de una inversión irónica por Harald Bloom, según el cual, el dramaturgo inglés sería el auténtico creador del psicoanálisis mientras el papel del médico vienés se reduciría al de mero codificador de la práctica psicoanalítica.

Las concepciones existencialistas, que han gozado de gran predicamento en el teatro de Camus y de otros autores, reciben una buena réplica por el propio Macbeth de Vallejo, que confiesa que tiene problemas de identidad personal y existencial.

Vallejo, que conoce muy bien las teorías psicoanalíticas y neurológicas, aprovecha sus conocimientos científicos del cerebro para dirigir el comportamiento de los actores, que se interrogan continuamente sobre el papel que están representando, sobre la propia esencia del teatro e incluso sobre el lugar en el que están, aunque los espacios, como todos los

elementos de esta obra, son susceptibles de múltiples interpretaciones, y se sitúan, según las circunstancias, en diversos planos.

Podría aplicarse a este teatro la tesis de Mijail Bajtín, según las cuales el autor se expresa a través de sus personajes sin identificarse con ninguno. No se identifica con ninguno, pero se manifiesta a través de todos. Aquí radica la singularidad de los personajes de Vallejo: seres no monolingües, unívocos y cerrados sino polisémicos, abiertos y multilingües. Seres conformados por diversos planos que se interfieren y convergen. Una convergencia que, en lugar de propiciar la unidad y el estatismo, genera una explosión que se dispara en distintas direcciones, buscando siempre la multiplicidad, la riqueza y la diversidad.

La cuestión de la identidad encierra una importancia capital para la concepción del personaje en esta y en otras obras de Alfonso Vallejo, en las que son numerosas las referencias a la existencia humana en los contextos científicos y filosóficos. Para el autor, el teatro tiene que ver con los hombres que viven una realidad, pero esta realidad supone un proceso mucho más complejo que el enfrentamiento cotidiano con el que choca la existencia. Sobre la *supuesta realidad* gravita la irrealidad y la antirrealidad.

En el ámbito de la representación, el personaje viene a ser el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos. El personaje, en su relación con el texto y con la representación, es una noción que no se puede obviar, aun en el caso de que no haya de ser considerado como una *sustancia* sino como un *lugar geométrico* de estructuras diversas, con una función dialéctica, como sucede con los personajes de Alfonso Vallejo.

La dimensión dialéctica del personaje es la que explica las reflexiones de Triana sobre el papel que representa y el lugar donde se encuentra en el cuadro XVI. En un sentido semejante se manifiesta Macbeth en el cuadro VII: «Nadie es lo que parece. Somos muchos juntos en permanente disputa. Un enigma sin solución» (p. 110).

Lady Macbeth en el cuadro III le dice a su marido que es Glamis y Cawdor, y en su encuentro con las brujas se proclaman los diversos títulos que ostenta. Macbeth, que conoce las distintas personalidades que integran su propio yo y las diversas etapas históricas por las que ha transitado su personaje, ante la desaparición repentina de las brujas, se pregunta por su vida actual, si ya estaba muerto desde el siglo XI.

Yu, por su parte, nos informa en el cuadro III de la transformación que sufrió después de la catástrofe: «Yo me quedé como un signo, como una traza en la pared. No como un animal pintado con sangre, ceniza y barro, como en tiempos de las cavernas, sino igual pero al revés. La huella de un hombre vivo incrustado en la pared» (p. 82).

Igual de ricas y de complejas que la noción del personaje se nos muestran en el teatro de Alfonso Vallejo, y en concreto en *Nagashaki-Macbeth*, las categorías del espacio y del tiempo. En la sinopsis inicial de esta obra se nos describe ya un espacio escenográfico de gran complejidad con planos móviles y cambiantes.

No es extraño que Vallejo le conceda esta importancia al espacio, ya que las consideraciones sobre el mismo nos llegan desde el inicio de la reflexión filosófica. Platón lo define como receptáculo en su diálogo *Timeo* y en Aristóteles este concepto encuentra su tratamiento en las conexiones de los lugares con la *mimesis*. Estudiando el teatro de Vallejo, ya aludí hace tiempo a las concepciones del espacio en Locke, Leibniz, Kant, Ernst Cassirer, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Gérard Genette y Iuri Lotman, entre otros (Gutiérrez Carbajo, 2001: 187-195).

Alfonso Vallejo desarrolla todas las potencialidades del espacio dramático, en consonancia con su concepción de la complejidad del fenómeno teatral y también acorde con su propio concepto de la realidad, que coincide, a mi ver, con la *realidad oscilante* que defiende don Américo Castro y con la afirmación de Ramón Gómez de la Serna de que «el mundo no es tan mundo» como nos lo cuentan.

En una acción dramática, caracterizada por el entrecruzamiento de diversos conflictos y de distintos planos, los personajes se manifiestan en el sentido preconizado de que nada es dado ni evidente, todo va construyéndose en consonancia con el desarrollo escénico, como expresan Triana, Lady Macbeth y otros personajes de la obra.

Si el ámbito escénico es dinámico y cambiante, los lugares en el que sucedieron los acontecimientos históricos de los bombardeos se nos describen con gran detalle y concreción. Se comprueba que Hiroshima era una ciudad de cierta importancia industrial y militar, una base de abastecimiento y logística para la milicia japonesa. Fue una de las ciudades japonesas que quedaron deliberadamente preservadas de los bombardeos aliados con el fin de poder efectuar posteriormente una evaluación precisa de los daños causados por la bomba atómica. El centro de la ciudad tenía varios edificios reforzados de hormigón, así como estructuras más livianas. Fuera del centro, el área estaba repleta de pequeños talleres de madera ubicados entre los hogares japoneses. Algunas plantas industriales se encontraban en las afueras de la ciudad. Las casas eran de madera con pisos de teja y también muchos edificios industriales tenían armazón de madera, por lo eran altamente susceptibles de ser dañadas por incendios. Con el mismo detalle se nos describe en el cuadro XVI otra ciudad, víctima de los bombardeos, Nagasaki, que había sido uno de los puertos más grandes en la parte sur de Japón y tuvo gran importancia durante la guerra por su gran actividad industrial, incluyendo la producción de artillería, barcos, equipo militar, así como otros materiales de guerra. En contraste con el aspecto moderno de Hiroshima, la mayoría de los hogares eran de tipo antiguo: edificios de madera en su totalidad y piso de azulejo. Muchas de las pequeñas industrias también estaban alojadas en edificios de madera y no contaban con la infraestructura necesaria en caso de explosión. Debido a que la urbe creció sin un ordenamiento ni planificación adecuada, era común encontrar hogares adyacentes a fábricas a lo largo de todo el valle (p. 162).

Si en la narración de la verdad histórica, la referencialidad es concreta y precisa, en la representación escénica los personajes se preguntan con frecuencia sobre los papeles que desempeña y el lugar en el que se encuentran.

La acción dramática aparece siempre resaltada por la entonación lúdica, y con frecuencia los mismos personajes se encargan de acentuar los elementos irónicos. Así, cuando Lady Macbeth pregunta dónde se hallan, su marido dice que parece un sueño; para Yu es una fantasía, y Triana, después de apuntar que quizá se trate de una alucinación, observa que tal vez se encuentren en el Teatro Nacional y, debido al susto, todavía no se han percatado de la situación.

Junto a los personajes y al espacio, el tiempo constituye otro elemento esencial del arte escénico, y en las obras de Vallejo despliega todas sus enormes potencialidades. Las formas temporales presentan en el *Nagashaki-Macbeth* tanto o mayor complejidad que las espaciales.

Al igual que el espacio, el tema del tiempo es recurrente en la historia literaria y filosófica. La idea del «todo fluye y nada permanece» de Heráclito de Éfeso está asociada no solo

a la dimensión espacial sino también y principalmente al vector temporal. Platón en el *Cratilo* es el primero que presenta las tesis de Heráclito, y Aristóteles en su *Metafísica* comenta a su vez tales argumentaciones, aunque no se muestra enteramente convencido de que lo que viene admitiéndose como opinión heracliteana sea en realidad lo que dijo Heráclito. Al tiempo, junto con el espacio, consagra el estagirita el libro IV de su *Física*. Al tiempo han dedicado igualmente importantes reflexiones Kant, Hegel, Bergson, Spengler, Heidegger... y los teóricos del teatro, por su parte, suelen interrelacionar, de ordinario, los conceptos de espacio y de tiempo. María del Carmen Bobes (1987: 217) encuentra una estrecha vinculación entre las formas espaciales y temporales, y para Kowzan (1992), los productos teatrales son comunicados en el espacio y en el tiempo.

En *Nagashaki-Macbeth* y en general en todas las obras de Vallejo existe una estrecha vinculación entre estas formas, que se advierte sobre todo en el lenguaje. Con frecuencia se refiere al tiempo dramático con metáforas espaciales y al espacio con metáforas temporales, o se combinan en una bien meditada simbiosis, como en el discurso de Macbeth en el cuadro I o en el que pronuncia el japonés Yu en el cuadro II: «La verdad es que todo esto es muy raro. El aquí... no sabemos bien en qué consiste... Y el ahora parece solo eternidad. Lo digo por decir algo... Porque yo no estoy aquí» (p. 71).

Vallejo, que conoce muy bien la historia y todos los valores del tiempo, para que su obra adquiera a la vez la mayor concreción y la más dilatada universalidad, no duda en cruzar los planos temporales, y en ocasiones parece situar la acción no en otro tiempo sino en un *no tiempo*. Así se adapta más fácilmente a las diversas necesidades de la escena y les presenta un nuevo reto a los personajes, y sobre todo, al director. Como las mejores películas de ciencia-ficción, la obra de Vallejo es a la vez una vuelta al pasado, un *retorno* al futuro y una reflexión sobre el tiempo presente.

El tiempo se marca muy claramente cuando se representan los acontecimientos históricos y se reproduce el texto de Shakespeare, que Vallejo encomienda a la voz coral del Ausente, como sucede en el cuadro III:

Al llegar la noche, Macbeth, instigado por su esposa, da muerte al rey cuando duerme en su aposento [...]. A la mañana siguiente se descubre el crimen. Macbeth culpa a los sirvientes de Duncan, a los que previamente ha asesinado, supuestamente en un arrebato de furia para vengar la muerte del rey (pp. 79 y 86).

En su recreación del texto de Shakespeare, Vallejo sigue en estas escenas las normas de adecuación, según las teorías de los polisistemas.

A veces el destino se impone al tiempo, como reconoce Yu en el cuadro IV, con una sentencia que repiten algunas confesiones: «Cambiar el destino es muy difícil. Lo escrito, escrito está». Pero, a pesar del destino, en el teatro el tiempo puede transformarse, y por eso Triana le pregunta a Macbeth en el cuadro VIII si le daría la vuelta al tiempo y la llevaría a Dunsinane.

Lady Macbeth en el cuadro IX hace retroceder el tiempo al comienzo de la tragedia: «¡Entonces empezó todo! ¡Con una declaración de guerra que causó la matanza más grande de toda la historia! Empezó con violencia y siguió el camino de la sangre, de las armas y el horror, hasta llegar a la catástrofe nuclear» (pp. 121-122).

Macbeth al comienzo del cuadro XI concreta el tiempo de la segunda acción dramática con gran precisión: «A las 8.15 del 6 de agosto de 1945, el *Enola Gay*, un enorme B-29,

dejaba caer su carga sobre esta ciudad japonesa. Las cuatro toneladas de *Little Boy* preñadas de uranio estallaron a unos 600 metros de altura» (p. 131).

En este mismo cuadro, y siguiendo con el desarrollo temporal de la segunda acción, Yu observa que «uno de los momentos más esperados fue el primer ensayo realizado con una bomba nuclear», que Oppenheimer bautizó como *Trinity* (p. 32).

Lady Macbeth puntualiza que alrededor de las 7:00 de la mañana los radares japoneses detectaron las naves, y Macbeth concreta que «la bomba *Little Boy* fue arrojada a las 08:15 horas de Hiroshima y alcanzó en 55 segundos la altura determinada para su explosión, aproximadamente a 600 metros sobre la ciudad» (p. 132), y en el cuadro XV reitera los detalles de este tiempo histórico.

Vallejo, que en la primera acción sigue las reglas de adecuación respecto al texto de Shakespeare, en esta escena establece un diálogo intertextual con su obra *Hiroshima-Sevilla*.

Triana, por su parte, afirma que el artillero que se lanzó el 9 de agosto sobre Nagasaki era todavía más destructivo que el *Little Boy*, y en el cuadro XI reproduce el momento más trágico: «Mientras el Enola Gay se alejaba a toda velocidad de la ciudad, el capitán Robert Lewis, copiloto del capitán Paul Tibbets, comentó: “Dios mío. ¿Qué hemos hecho?”» (p. 136).

En el cuadro XIV, Macbeth retoma la primera acción y las palabras de Shakespeare para indagar en la esencia del tiempo y de la vida:

Mañana, y mañana, y mañana / se arrastra con paso mezquino día tras día / hasta la sílaba final del tiempo escrito [...]. La vida es una sombra que camina, un pobre actor / que en escena se arrebató y contonea / y nunca más se le oye. Es un cuento / que cuenta un idiota, lleno de ruido y de furia, / que no significa nada (p. 150).

El autor no recrea ni reelabora en este caso el texto de Shakespeare, sino que lo transcribe en su absoluta literalidad.

El teatro de Alfonso Vallejo, a la vez que es una fuente de conocimiento y de fruición, y una brillante y retadora propuesta para directores y actores sobresalientes, constituye una indagación sobre el propio teatro, que el dramaturgo encomienda con gran sabiduría y tino a sus personajes.

Los personajes ya en el cuadro I andan buscando al autor con una intención bastante distinta de la que muestran los de Luigi Pirandello. Aquí los cuatro personajes lo buscan para matarlo.

Algunos biógrafos de Shakespeare, con una devoción que George Bernard Shaw denominó *bardolatría*, y deseosos de encontrar testimonios de su vida, buscan en las cercanías de Stratford un manzano bajo el cual parece que el autor de *Macbeth* durmió una plácida borrachera. Intento vano porque se cree que el manzano desapareció casi al mismo tiempo que el dramaturgo. Sin ser en absoluto un consumado bebedor al estilo de Falstaff, parece que Shakespeare no fue abstemio, como se encarga de declarar Lady Macbeth en *Nagasaki-Macbeth* de Vallejo, un escritor que sabía aprovechar las leyendas con gracia y con talento. En el cuadro II la mujer reitera esta visión desmitificadora: «William era un sinvergüenza. Muy simpático, muy teatral y con mucho ingenio... sí desde luego. Muy buen escritor. Lo acepto. Pero un sinvergüenza total. Y diez siglos después, con mi marido, vengo a decir la verdad. No te fastidia. ¡La verdad total!» (p. 74).

El Macbeth de Vallejo, que no mantiene unas relaciones óptimas con su mujer, coincide con ella en las críticas al dramaturgo inglés, señalando que no llegó a conocer bien el carácter de Lady Macbeth.

Alfonso Vallejo también les encomienda a sus personajes el recurso a la metateatralidad, la definición de lo que es y de lo que no es teatro, el desarrollo más completo de la farsa.

El asunto de la metateatralidad, metaliteratura y metaficción viene despertando singular interés desde las indagaciones de William Gass, uno de los acuñadores del término en 1970. En estas cuestiones han insistido los estudios de John Barth, Margaret Rose, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert C. Spires y otros investigadores, que hacen hincapié en determinadas estrategias discursivas utilizadas ya en el *Quijote*, de Cervantes, en *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, y en buena parte de obras narrativas y teatrales de nuestro tiempo. En esta dirección, una corriente de la semiótica ha definido lo metateatral como el teatro dentro del teatro o la representación incluida en la representación, y los críticos vienen refiriéndose a estas prácticas en autores como Shakespeare, Calderón, Pirandello, etc. Alfonso Vallejo es también un experto en la utilización de estos recursos.

En casi todos los cuadros de *Nagashaki-Macbeth* los personajes se refieren a la naturaleza del teatro y de la representación. En ocasiones confiesan que lo que están representando es solo teatro, en otras escenas que tienen que intervenir cuando sube la tensión dramática, y en otros momentos que son artistas y solo artistas. No es raro que se pregunten por el tipo de teatro que están representando, como hace Yu en el cuadro X:

¡Yo es que me vuelvo loco! ¿Pero qué estamos haciendo? ¿Cómo se llama este tipo de teatro? ¿Teatro postmoderno, indagatorio, de la suposición mística, bucólico, irreal, del collage existencial? ¿Teatro documento y espectáculo total con diferentes planos sensoriales de percepción lumínica y sonora? ¡Yo soy actor, yo necesito interpretar a alguien, tener una trama, un principio, un desenlace y un fin! ¡Lo que le pasaba a Aristóteles...! (p. 126).

En el cuadro XIII Lady Macbeth, mirando al público, exclama que son todos iguales... pobres actores que no saben su papel, y su marido le dice que no se equivoque y le recita las palabras de Shakespeare: «La vida es una sombra que camina, un pobre actor / que en escena se arrebatada y contonea / y nunca más se le oye. Es un cuento / que cuenta un idiota, lleno de ruido y de furia, / que no significa nada» (p. 147).

En el cuadro XIV Triana se lamenta de no saber dónde comienza y termina su personaje, si es uno, muchos o ninguno, si representa la realidad o la sinrazón... el antiteatro o la perfección, y en un sentido semejante, en el cuadro XVII Macbeth, fuera de sí y blandiendo la espada, exclama:

¡Pero vamos, yo necesito saber qué es esto! ¿Pesadilla o infierno? ¿Dónde me encuentro? Si Macduff ya me cortó la cabeza en el siglo XI escocés, por qué Shakespeare me la ha vuelto a cortar... y si ya he muerto una vez al principio de esta obra, por qué ha vuelto Macduff y me ha vuelto a matar (p. 167).

Él mismo se da la explicación ya casi al final de la obra: «¡Todo es mentira porque todo es verdad!» (p. 169).

Como ha podido comprobarse, la recreación teatral que lleva a cabo Alfonso Vallejo del *Macbeth* es muy respetuosa con los aspectos temáticos y formales, pero introduce modificaciones en la representación de la historia, en el tratamiento del espacio y del tiempo, y en la caracterización de los personajes. Este último aspecto adquiere especial significación, ya que, por la condición de neurólogo clínico del autor, se presta singular atención a la evolución y modificación de las conductas. Además, Vallejo añade a la historia clásica de *Macbeth* acontecimientos de la historia reciente, lo que contribuye a enriquecer la acción dramática.

Si Shakespeare lleva a cabo en *Macbeth* una representación de la realidad y una indagación en el mundo del teatro, Alfonso Vallejo, reelabora y recrea esa representación y esa indagación, haciendo que los personajes se interroguen constantemente sobre la realidad que están representado.

La realidad, que ya en la obra de Shakespeare presenta diferentes capas y niveles, en la recreación de Vallejo se vuelve más oscilante. En esta presentación de lo real, Alfonso Vallejo opta por un espectáculo abierto, poliédrico, cambiante, multigenérico, siempre móvil, pero con una unidad interna —una unidad descoyuntada— que sustenta una diversidad de voces y una multiplicidad de estados de conciencia. No se trata de una unidad secuencial, como en Shakespeare, sino de una unidad aparentemente desarticulada, que se manifiesta unas veces con constantes cambios de ritmo, y otras veces con un silencio sostenido. Penetra, de ese modo, en el territorio de la aventura, del desafío, de la sensorialidad, de la carnalidad, de la imaginación. Los términos y los conceptos de *indagación* y de *exploración* resultan claves en este mundo escénico. Vallejo lleva a cabo una indagación psicológica, que le sirve para adentrarse en el territorio de la neuropsicología y esta, a su vez, para llegar a la indagación neurofilosófica, es decir, a todo lo que tiene que ver con la motricidad, la bipedestación, las formas de desplazamiento, las acciones, la plasticidad, el sentido del equilibrio, el vértigo. Se trata de funciones muy bien conocidas por este dramaturgo y neurólogo clínico, y que constituyen partes esenciales de su teatro. Pero, es más, nos encontramos no solamente ante una exploración psicológica y filosófica sino también ante una exploración conductual, una investigación de las distintas formas de manifestarse y de comportarse adoptadas por los humanos. Los comportamientos pueden modificarse, destrozarse, fragmentarse, recomponerse, y todo ello está contenido en *Nagashaki-Macbeth*; comportamientos que se desvelan y revelan con un realismo psicológico y, sobre todo, con un realismo teatral; comportamientos que adquieren su dimensión de síntomas y símbolos de todos y de cada uno de nosotros, porque están adheridos a la realidad y por ello mismo adquieren una validez teatral.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAJTÍN, Mijail (1976). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BETTETINI, Gianfranco (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, Maurice. (1995). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- BOBES, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- ECO, Umberto. (1962). *Opera aperta*. Milan: Bompiani.
- ECO, Umberto. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. (1992). *Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELAM, Keir (1980). *The semiotics of theatre and drama*. London: Methuen.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*. Monografías de USC, 208. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1993). *Literatura y Cine*. Madrid: Ediciones UNED.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2000). «Adaptaciones cinematográficas de Hamlet y Macbeth», en Miguel Á. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 537-542.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2001). *Teatro Español Contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2013). *Teatro y cine. Teorías y propuestas*. Madrid: Ediciones del Orto.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2014). *Nagashaki-Macbeth*, ed. de Alfonso Vallejo. Madrid: Edición Punto Didot.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2016). *Tres comedias de miedo*, ed. de Alfonso Vallejo, Luis Araújo y Cesar López Llera. Madrid: Cátedra.
- HELBO, André. (1997). *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- LOTMAN, Iuri (1973). *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard.
- RORTY, Richard (1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SKLOVSKI, Victor (1971). *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama.
- TOURY, Gideon (1986). «Translation», en T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, tomo II. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton de Gruyter, pp. 1111-1124.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam- Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- VALLEJO, Alfonso (2014). *Nagashaki-Macbeth*. Madrid: Edición Punto Didot.
- VILLANUEVA, Darío. (2009). «La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom», en Carmen Becerra (ed.), *Lecturas: Imágenes 6. Revista de Poética de la Imagen*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 139-164.

ORTEGA Y LA METÁFORA DEL QUIJOTE COMO LA ESPAÑA POSIBLE

Mauro JIMÉNEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Para Ortega la capacidad que la filosofía ostenta de iluminar la vida mediante conceptos la comparte con la obra de arte, aunque esta lo consiga mediante otros procedimientos. Tanto la filosofía como el arte conforman la base cultural sobre la que el hombre ha de tratar de construir el drama de su existencia. En el ámbito de la cultura española, el *Quijote* de Cervantes se yergue sobre la historia dotando de sentido nuestro pensamiento. Entonces sobre su altura cabe proyectar el avance de la cultura española, en ella esta halla el sentido que perdido se encuentra en otras creaciones hispánicas. Su espíritu inunda con tanta potencia el alma española que Ortega, ya en las primeras páginas de sus *Meditaciones del Quijote*, comparaba mordazmente su alcance con el aliento que tenía en los apóstoles el recuerdo de Jesucristo:

Quando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la acre hostilidad de su porvenir, desciende entre ellos Don Quijote y el calor fundente de su fisonomía disparatada compagina aquellos corazones dispersos, los ensarta como en un hilo espiritual, los nacionaliza, poniendo tras sus amarguras personales un comunal dolor étnico (Ortega, 2004: 760).

Ortega inyecta a estas líneas la ironía de quien no se contenta con la visión religiosa de un héroe novelesco trascendida a símbolo nacional. Teniendo en cuenta hasta qué punto el pensamiento de Unamuno acerca del *Quijote* está presente en las *Meditaciones* de Ortega, no sería demasiado arriesgado interpretar las líneas anteriores como una crítica paródica de estas otras de Unamuno publicadas un año antes, esto es, en 1913:

Y hay una figura, una figura cómicamente trágica, una figura en que se ve todo lo profundamente trágico de la comedia humana, la figura de Nuestro Señor Don Quijote, el Cristo español, en que se cifra y encierra el alma inmortal de este mi pueblo. Acaso la pasión y la muerte del Caballero de la Triste Figura es la pasión y muerte del pueblo español. Su muerte y su resurrección. Ya hay una filosofía, y hasta una metafísica quijotesca, y una lógica y una ética quijotescas también, y una religiosidad —religiosidad católica española— quijotesca (Unamuno, 2000: 299).

Miguel de Unamuno había escrito en 1905 su *Vida de Don Quijote y Sancho* coincidiendo con la conmemoración del Centenario, aunque bien es cierto que, en este caso, tal aniversario como motivo fue una casualidad ya que cabe pensar que si no entonces, más tarde habría escrito ese libro, esto es, para Unamuno la reflexión sobre el héroe cervantino no es un motivo de reclamo, sino parte de su médula filosófica y literaria. La figura de don Quijote es para Unamuno una constante en su pensamiento y a ella vuelve una y otra vez como en 1913 en *Del sentimiento trágico de la vida*, en la que trata de exponer lo que él llama *filosofía quijotesca*. Su acercamiento a la obra de Cervantes fue siempre realizado desde una hermenéutica muy personal y nada cervantina. Muy lejos de su intención estaba la de debatir asuntos de letra muerta. Si el pensador vasco habla del *Quijote* y de sus personajes es por lo que en ellos cabe rescatar de vida. La erudición carece de importancia para Unamuno porque si aún nos sigue interesando la obra de Cervantes, el motivo reside en su hondo caudal de vida. Recordemos sus palabras sobre el carácter de su interpretación en el prólogo de la segunda edición de su *Vida de Don Quijote y Sancho* en 1913:

Es una libre y personal exégesis del *Quijote*, en que el autor no pretende descubrir el sentido que Cervantes le diera, sino el que le da él, ni es tampoco un erudito estudio histórico. No creo deber repetir que me siento más quijotista que cervantista y que pretendo libertar al *Quijote* del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho (Unamuno, 1994: 26).

No obstante, la misión que Ortega se encomienda no es precisamente la de seguir la tradición crítica que ha llevado a cabo una lectura quijotesca de la novela cervantina. Muy lejos de su objetivo, sin duda, se encuentra la voluntad de perseverar en esa línea hermenéutica que ve en la figura triste de don Quijote el destino también triste e iluso de nuestra cultura. De ahí que su *Quijote* se aleja de ese espíritu que desciende allí donde se hallen dos españoles. «Generalmente —nos advierte el filósofo—, lo que en bueno o en mal sentido se entiende por *quijotismo*, es el quijotismo del personaje. Estos ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro» (Ortega, 2004: 760).

La voluntad última de su ensayo es descubrir el estilo que *Don Quijote de la Mancha* posee, porque en la medida que este sea desentrañado encontraremos la vida que en él se nos muestra refractada. Ortega sabe del poder desvelador que sobre la realidad tienen las grandes obras de arte: «Hay en los grandes estilos como un ambiente estelar o de alta sierra en que la vida se refracta vencida y superada, transida de claridad» (Ortega, 2004: 789). Su finalidad es esclarecer el sentido del *Quijote* y la posibilidad de que este espolee la cultura española hacia el nuevo carácter que Ortega junto a los de su generación no cesan de pedir.

El *Quijote* como la España posible no es sin más la aceptación de cierta lectura casticista de la magna novela cervantina. Para Ortega, nuestra historia está colmada de una adoración constante hacia el pasado que imposibilita la construcción de una cultura que progrese. La tradición tiene sujeto al progreso y desconfía de todo aquello que es ajeno de su repetición. La meditación y el concepto deben ser las herramientas que configuren una base cultural sobre la que desarrollar el futuro de España. Sin embargo, el estilo mal tenido por realista en cuanto que solo se atiene a la superficie de las cosas no puede penetrar en ellas en busca de su discernimiento, de su ordenación. Y sin orden no hay perspectiva ni estructura.

La meditación orteguiana acerca del *Quijote* pretende descubrir su sentido último porque es una de las grandes obras que el espíritu creador español ha dado a luz. La meditación serviría como base obligada para toda posterior progresión. Pero sin una reflexión que descubra la médula de nuestra existencia es imposible cualquier empresa de futuro. La reflexión orteguiana, entonces, no busca la repetición de lugares comunes ni la puesta en circulación de nuevas genialidades interpretativas de nulo calado metafísico. Ortega, en puridad, indaga el asiento desde el que promover una nueva España a partir de la experiencia cultural cumbre que es el *Quijote*:

Una de estas experiencias esenciales es Cervantes, acaso la mayor. He aquí una plenitud española. He aquí una palabra que en toda ocasión podemos blandir como si fuera una lanza. ¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado. Porque en estas cimas espirituales reina inquebrantable solidaridad y un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política. Si algún día viniera alguien y nos descubriera el perfil del estilo de Cervantes, bastaría con que prolongáramos sus líneas sobre los demás problemas colectivos para que despertásemos a nueva vida. Entonces, si hay entre nosotros coraje y genio, cabría hacer con toda pureza el nuevo ensayo español (Ortega, 2004: 793).

Sin embargo, en teoría literaria el concepto *estilo* no es un término claro y distinto, esto es, posee una referencia imprecisa y múltiple. Al respecto, por ejemplo, señala Miguel Ángel Garrido Gallardo:

En sentido amplio, se ha empleado para referirse a la huella personal del creador a tenor de la interpretación romántica de la frase, fuera de contexto, del conde de Buffon (1707-1788), «el estilo es el hombre». Es lo que propondrá R. Barthes con terminología materialista en su *Grado cero de la escritura* (1953): «el estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, es la transmutación de un humor. También puede significar la huella de una ideología, de una sociedad, de un grupo literario sobre la escritura». André Malraux llegó a escribir que el estilo «es un sentimiento del mundo». Auerbach ha señalado sagazmente en su monumental obra *Mímesis* (1942) cómo todos los estratos de una producción literaria están condicionados por la concepción del mundo a través de la cual imita (crea) el autor (Garrido Gallardo, 2004: 87).

El uso que de *estilo* hace Ortega parece referir tanto a la huella personal como a una determinada manera de ver la realidad que trasciende el individuo para situarse en el contexto de una cultura. El estilo de ver las cosas de Cervantes tendría así un significado de genial producción artística como también el sentido de referir una perspectiva española de

afrontar la realidad que, sin embargo, ha sido solapada por otras ópticas más dominantes. Por todo ello, *Meditaciones del Quijote* no es un estudio del quijotismo del personaje, sino de la escritura cervantina. Ahora bien, tal enfrentamiento a la escritura cervantina radica tanto de un examen a su decir ficcional como a su interpretación mundana. La importancia filosófica de un acercamiento a la novela cervantina solo podía provenir de una determinada visión del mundo que convoca la obra cervantina. El éxito de la escritura de Cervantes, sin embargo, no es una cuestión meramente formal o por el contrario contenidista o de fondo. Cervantes acierta con su *Don Quijote* porque hace confluír su modo de decir con lo expresado, consiguiendo así que la expresión sea indicio o señal del contenido. Cuando Ortega se enfrenta a la obra y no sigue la senda tradicionalista de interpretaciones únicamente centradas en los personajes o en el pretendido casticismo de la obra, está llevando a cabo un acercamiento teórico-crítico que otros importantes teóricos de la literatura desarrollarían después. Me refiero, sobre todo, a su importante indicación sobre el perspectivismo y las voces de los personajes, tratado por extenso por Bajtín.¹

Al rechazar Ortega el patetismo unamuniano, su acercamiento al *Quijote* no podía, por lo tanto, continuar la interpretación quijotista del vasco. Cuando aplica un giro a su mirada hacia la escritura y el estilo cervantino ya está mostrando con su gesto que a pesar de importarle la reflexión sobre la ficción, su especulación trascenderá la ficcionalidad para pensarla al tiempo que piensa su escritura, esto es, su relación con la realidad histórica desde la que se ha creado y el significado que su autor quiso dar a tal realización artística. No hay, pues, en este punto una gratuidad estética. La obra responde a un contexto determinado y posee en su interior una gramática que es necesario descubrir para comprender correctamente su sentido. Sin embargo, el filósofo madrileño muestra el alcance de su pensamiento cuando extiende su hermenéutica más allá de lo textual para buscar la ontología de la realidad a partir de una perspectiva que es necesario desvelar. La manera cervantina de ver las cosas supondría en este sentido la oportunidad de salvar a España en la grandeza de una de sus más importantes creaciones artísticas que se sostienen sobre una propuesta vital que respeta la naturaleza de la realidad. Porque Cervantes no rebasa lo real merced al uso que hace de la ironía y de la multiplicidad de puntos de vista.²

La concepción de la estética que Ortega posee impide que prescinda de Cervantes en su lectura del *Quijote*. La obra artística procede de un genio creador, un sujeto que inocula en su creación un modo de ver el mundo que dice mucho de su propio carácter. Sin que ello signifique una identificación total entre autor y obra, parece claro, sin embargo, que en toda obra artística hay una estructura de sentido de la realidad ficcional que traduce la concepción del mundo de su autor y que conecta desde un punto de vista pragmático con sus receptores (Chico Rico, 1987: 109-116). Molinuevo interpreta el interés hacia los autores de Ortega como un síntoma de su visión del arte desde la óptica del creador, algo que luego desarrollará en su teoría del arte de vanguardia:

¹ Sobre la potencialidad interpretativa del texto cervantino podríamos señalar una vasta selva de referencias bibliográficas. Me interesa en este punto indicar una perspectiva que converge con esa mirada interpretativa hacia el mundo que es el importante papel que tiene en la obra la traducción (Albaladejo, 2008), tanto desde un punto de vista estructural —el juego de marcos narrativos— como desde un punto de vista metafísico: qué somos procede de nuestra constante interpretación que realizamos de nuestra vida y de nuestra circunstancia.

² Señala Sánchez Meca: «Cervantes representaría, por tanto, desde esta perspectiva, la expresión cimera de la autolimitación clasicista, el equilibrio entre la pujanza de lo vital y el poder de la reflexión que habla en él el lenguaje de la ironía» (Sánchez Meca, 1995: 234).

En la negativa a la mimesis, a la identificación sentimental, del arte nuevo, Ortega sigue el principio ya establecido a propósito de *El Quijote*, de la negativa a apreciar la obra por la identificación con el personaje, presente, con la trama de la obra, y sí por el estilo del autor, ausente. Para que no haya equívocos, Cervantes mata al final de la obra al personaje (Molinero, 1995: 37-38).

La unidad estilística del *Quijote* es manifiestamente más compacta en la segunda parte que en la primera. La multitud de personajes y diálogos de la primera parte imposibilitan una unidad estilística más allá de la constante compañía del escritor en su labor de novelista. Sin embargo, el carácter intrínseco del género novelístico permitía todas las inclusiones que una y otra vez acontecen en la obra, desde los relatos incrustados en la acción al modo de las muñecas rusas hasta las referencias del novelista al manuscrito encontrado y las deficiencias halladas en él atribuidas al traductor Cide Hamete Benengeli. Es llamativo, sobre todo, cómo Cervantes no solo parodia los libros de caballería, sino también las novelas pastoriles y los discursos retóricos. De este modo la novela es en sí un homenaje a la misma literatura, llevando en su interior una honda reflexión metateórica.³ Y el dialogismo de la obra otorga a la multiplicidad de perspectivas el éxito de un estilo que supone una manera de concebir el mundo alejada del dogmatismo.

La moderna crítica literaria es consciente de la amplitud semántica que acompaña a las creaciones de arte verbal geniales. Probablemente una de las pruebas que podamos establecer para valorar una obra literaria como canónica sea su amplitud significativa, reconocimiento observable por ejemplo en la constante actualidad interpretativa de poemas, novelas o dramas escritos hace siglos de nuestro presente histórico, pero que su acierto expresivo los convierte en intemporales. En el *Quijote* tal es su plétoa interpretativa que allí donde Unamuno es capaz de descubrir misticismo quijotesco, Ortega señala heroicidad y voluntad de aventura.

La pregunta, por lo tanto, que debemos realizar al leer las *Meditaciones del Quijote* de Ortega es, fundamentalmente, qué pretendía Ortega adentrándose en las aguas de un mar repleto de falúas, cuando no galeones, que ya creían haber descubierto cualquier mediterráneo que sobre la novela cervantina cupiera aún averiguar. Ortega es consciente de que está transitando por un camino hollado hasta la saciedad por nuestra tradición hermenéutica, pero si dedica su cavilar a tal empresa acaso sea precisamente porque tenga para sí senderos todavía no trazados acerca del *Quijote*. Y de entrada marca una gran

³ No hay espacio aquí para reflexionar sobre un aspecto tan interesante que desde luego tuvo que impulsar a Ortega a pensar en torno al *Quijote* en relación con el género novelístico. El hecho de que la obra sea una ficción novelística que a su vez lleve a cabo en su interior una reflexión sobre el género y la teoría literaria no solo era provocativamente novedoso, sino que dejaría tal rasgo como un signo de género que otras creaciones posteriores como el *Tristán Shandy* de Laurence Sterne, publicada en 1767, o la novelística postmoderna de Milan Kundera o Enrique Vila Matas continúan llevando consigo. Sobre la teoría literaria inserta en la producción cervantina es fundamental la obra de Edward C. Riley (1989), *Teoría de la novela en Cervantes*. Al respecto también destaca el estudio reciente de Antonio Garrido Domínguez (2007), *Aspectos de la novela en Cervantes*. En su Introducción al *Quijote*, Riley señala: «La gran originalidad de Cervantes como teórico radica en que desarrolló un cuerpo considerable de teorías sobre la ficción narrativa, rebasando los límites de la poética contemporánea en que está sólidamente basado. Probablemente solo en parte de forma consciente, en parte por intuición y por el ejemplo del *Quijote*, sentó las bases para una teoría de la novela moderna. No habría podido llevarlo a cabo sin haber establecido antes la distinción entre los dos géneros que hoy llamamos romance y novela. La mayoría de las cuestiones fundamentales, si no todas, surgen de los rebosantes pero bien estructurados diálogos entre el canónigo y el cura y entre el primero y Don Quijote» (Riley, 2000: 84).

diferencia con respecto al resto de interpretaciones casi todas ellas centradas, sobre todo, en el costado ético de los personajes centrales de la novela, don Quijote y Sancho. En este sentido, todavía muy recientes estaban los ecos de la *Vida de Don Quijote y Sancho* publicada en 1905. Su meditación no va referida, pues, o mejor, no solo a la ética de los personajes centrales, sino también y sobre todo al estilo cervantino.⁴ Cuando Ortega al comienzo de su meditación presenta el tema como un centrarse en el quijotismo del libro y no del personaje parece querer referirse al cervantismo del libro, término que obviaría por academicista y por sus diferencias con la interpretación canónica cervantina (Cerezo, 2005: 7).

El filósofo madrileño no renunció a pensar la ética de don Quijote, pero no lo hizo desde la concepción heredada en la tradición hispánica. Su visión ética del héroe tendrá que ver mucho más con la necesaria regeneración del hombre moderno que con la espiritualidad religiosa que Unamuno subraya. En el término de sus reflexiones ambos inciden en el hábito de vida que supone la figura de don Quijote, pero lo hacen desde distintas concepciones.⁵ Lo vivo para Unamuno y la acción vital para Ortega son términos aparentemente cercanos pero en realidad muy lejanos entre sí debido a su diferente concepción de la vida.

No obstante, el quijotismo del libro que dice perseguir Ortega es una equívoca noción que fluctúa entre el estilo y el tema, entre el modo de plasmar la realidad y el contenido depurado de esa representación. En el *Quijote* la historia de tan sencilla posee paradójicamente un potencial semántico que todavía no agotamos del todo. En buena medida, la realidad española presentada en el *Quijote* está cargada de un humor inteligente, entre la paródica sonrisa y la ironía aceda. Para Francisco José Martín, se trataría de un «realismo trascendente» capaz de proponer una nueva mirada sobre las cosas.⁶ La filosofía cervantina que Ortega busca entonces sería desentrañar tal propuesta.

La dificultad marcada por el mismo Cervantes en su obra estriba en su pedagogía de la alusión. De ahí que la mera interpretación superficial nunca puede ser suficiente en la

⁴ Como observa García Berrio: «[...] la toma como referencia ejemplar del Quijote (el libro como estilo, más que el ethos mítico en sí del carácter, contra lo que fuera el comportamiento crítico, por ejemplo, de Unamuno) parecía ofrecerle la plataforma más oportuna a Ortega para realizar su pretensión de exhibir la superioridad de su cultura estrictamente filosófica sobre el periodismo de sus antecesores: Costa, Ganivet o Maeztu, y aún más de sus muy próximos referentes los articulistas del 98: Baroja, Azorín y en especial Unamuno; todos ellos con sus correspondientes ensayos cervantinos a contraste» (García Berrio, 2005: 108).

⁵ En la introducción que el escritor Andrés Trapiello coloca al frente de la edición de *Vida de Don Quijote y Sancho*, indica esta oposición entre Unamuno y Ortega en los siguientes términos: «Para él [se refiere a Ortega] solo la humanidad de Cervantes, que excede al personaje de Don Quijote, hace de este un ser admirable, en la medida en que es Cervantes quien le obliga a moverse, pensar, sentir, incluso quien le restituye la cordura. Calibremos, por ejemplo, la manera en que ambos contemporáneos enjuician ese episodio de la muerte de Don Quijote: para Unamuno, Don Quijote, en el lecho de muerte, pierde su locura; para Ortega, Don Quijote, al fin, gana para nosotros la cordura, el premio de toda existencia, lo que hace al hombre superior a todas las criaturas del Universo, pues que pensar es ya ser libre, y el loco no lo es de su pensamiento, que va por delante de su voluntad» («El libre examen o el Sermón de la Peña de Francia») (Unamuno, 1994: 14).

⁶ «La filosofía que encierra el estilo de Cervantes tendría que ver con esa manera indirecta y oblicua de acercarse a las cosas que se despliega modélicamente en el *Quijote*. No para poseer, no para imponer, sino para construir un orden de la realidad capaz de alojar en sí los ideales. No unos ideales concretos, sino su misma posibilidad. Incluso el fracaso de los ideales. Es esta la forma de un realismo trascendente, pues se coloca entre dos ámbitos distintos y distantes, pero no como divisoria o límite, sino como lugar de integración, como espacio de lo humano» (Martín, 2005: 96).

comprensión de la verdad que oculta el sentido de ver las cosas cervantinas.⁷ Puede quedarnos una duda sobre el modo en que Ortega lleva a cabo la operación de interpretar el *Quijote* desde el prisma de su creador. Como señala Philip W. Silver: «Es tentador conjeturar que si Ortega hubiese continuado escribiendo la Segunda y Tercera Meditaciones en el mismo espíritu que la Primera hubiera concluido sugiriendo que fue Cervantes el creador de la filosofía de la Razón Vital o Histórica» (Silver, 1978: 143). Y es que Ortega sabía que tenía en mentes una nueva filosofía de la que muy pocos habían captado su radical novedad. Y aún más, el mismo Ortega jamás hizo ostentación alguna de su importancia. Un hecho que explica bastante esta realidad es que en la mayor parte de sus obras trató de exponer su filosofía desde el prisma que le otorgaba la contemplación de una realidad otra. Así, *Meditaciones del Quijote* es el primer paso de su recorrido y lo lleva a cabo junto a Cervantes, quien resulta estimado en la excelencia de su creación literaria y su manera de ver las cosas.

La propuesta de regeneración hispánica que Ortega yergue con sus *Meditaciones del Quijote* está íntimamente unida a su idea de hombre pleno que expone concretamente cuando habla del héroe y sus características. Si España salía de la situación decadente en la que se encontraba en relación con el resto de Europa, ello no sucedería si en su interior hombres excelsos no alcanzaban su plenitud, esto es, los encargados de llevar a término el avance cultural hispánico debían ser los hombres que al tiempo que conseguían actualizar su vocación lograran el desarrollo paralelo de su circunstancia. En definitiva, el *Quijote* como metáfora de la España posible implica una lectura de la obra cervantina que subraya la creatividad, la jovialidad, la exaltación, la potencialidad, la transformación, todos ellos rasgos que posibilitarían no solo la salvación del individuo, sino también una subida de nivel en la historia de la circunstancia española. Y hoy esta lectura está vigente y todavía es necesaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (2008). «Poética de la traducción en el *Quijote*», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque-García, *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Madrid: CSIC, pp. 67-82.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2005). «Cervantes, el español “profundo y pobre”», *Revista de Occidente*, 288, pp. 7-38.
- CHICO RICO, Francisco (1987). *Pragmática y construcción literaria*. Alicante: Universidad de Alicante.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2005). «Ortega, meditador “circunstancial” del *Quijote*», *Revista de Occidente*, 288, pp. 106-127.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007). *Aspectos de la novela en Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

⁷ Ortega compara la literatura de Shakespeare con la de Cervantes, encontrando en la del primero la respuesta en su mismo interior, mientras que Cervantes no ofrece tantas pistas a su lector. Como explica Sánchez Meca: «Por eso, confrontado con Cervantes, Shakespeare le parece a Ortega un ideólogo. El *Quijote*, en cambio, carece de todos esos contrapuntos reflexivos, de esas sutiles líneas de conceptos y deducciones en los que la comprensión iría enseguida a apoyarse. La incitación al concepto se produce en él mediante una pedagogía de la alusión, verdadera pedagogía delicada y profunda que señala un posible camino a seguir para superar el sensualismo de nuestro idiosincrásico modo español de ser en el mundo» (Sánchez Meca, 1995: 235).

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004). *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*, 3.^a ed. corregida y ampliada de Antonio Garrido Domínguez y Ángel García Galiano (cols.). Madrid: Síntesis.
- MARTÍN, Francisco José (2005). «Hacer concepto. *Meditaciones del Quijote* y filosofía española», *Revista de Occidente*, 288, pp. 81-105.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995). *El sentimiento estético de la vida*, introd. de José Luis Molinuevo. Madrid: Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004). *Obras Completas*, tomo I. Madrid: Taurus.
- RILEY, Edward Calverley (1989). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- RILEY, Edward Calverley (2000). *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica.
- SÁNCHEZ MECA, Diego (1995). *Metamorfosis y confines de la individualidad*. Madrid: Tecnos.
- SILVER, Ph. W. (1978). *Fenomenología y Razón Vital*. Madrid: Alianza.
- UNAMUNO, Miguel de (1994). *Vida de Don Quijote y Sancho*, pról. de Andrés Trapiello. Barcelona: Círculo de Lectores.
- UNAMUNO, Miguel de (2000). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza.

DE LA SOBREABUNDANCIA Y EL VACÍO: LEYENDO A JOSÉ LEZAMA LIMA

José Antonio LLERA
Universidad Autónoma de Madrid

1. EL POEMA COMO PLENITUD Y EXCESO

Unos versos del poema «Recuerdo de lo semejante» ofrecen, a mi juicio, una de las claves de la poética del cubano José Lezama Lima:

La abundancia es el lleno comunicante, pero la sobreabundancia es un sacramento, ya no se sabe de dónde llegó, tocaron alguien a quien sin saberlo se dirigieron y le hablaron y de pronto se emparejaron sin la interpolación de las aguas. El sobreabundante es el poseso que posee, muestra el sacramento encarnado y dual, dos a dos, prescinde de la vasija de seguir y se risota. El poseso es el que recibe esa sobreabundancia oscura e indual, alguien se posa en él y lo exagera y lo comprueba. Esa sobreabundancia tiende al hombre y lo aúlla. El sobreabundante tiene la justicia metafórica, como el monarca hereda y engendra el bastardo, se disfraza y saborea el regicidio, confundido con el parodista de Bizancio. Lo mataron en su granja y el parodista declama para los invitados reales. [...] Si la imagen entraña la sobreabundancia, el árbol y la distancia se entremezclan en una copia de lo homogéneo participado. Y la copia de ese homogéneo resguarda la diversidad de cada rostro, pues solo la sobreabundancia inunda los rostros y los encarna,

y no los detiene en la correspondencia de los términos,
entre el Óvalo del Espejo y el Ojo de la Aguja.
(PC, 335-336).

El hombre es cuerpo que se sabe imagen, y esta es revelación encarnada. El poema se constituye en centro germinativo de la imagen, que gira incesante como los Dioscuros. Saúl Yurkievich señala que «la exégesis resulta impracticable», pero es porque Lezama busca la autorreferencialidad, la pura mostración de la función poética en su devenir gozoso. Bajo el signo de lo intransitivo, brota una inmensa garganta, tropical y membranosa, nacida de una incesante erotización del lenguaje. La abundancia remite a la *copia rerum ac verborum* de la retórica clásica y a los *genera amplificationis*, al henchimiento y la dilatación sintáctico-semántica, que están en la base del (neo)barroco.¹ Esta pulpa espinosa que se expande y se contrae, que inspira y expira, traza a través del sacramento de la sobreabundancia una línea que desemboca en la teología: «La gracia y la caridad se entrecruzan en la sobreabundancia, y allí penetra la metáfora como órgano del testimonio de la gracia que le regaló el aliento y de la caridad que le devolvió en voz signada» (1958: 94).² A la hora de buscar un título para su libro y decidirse por *Dador* (1960), Lezama tiene muy presente el fragmento de las *Confesiones* de san Agustín de Hipona:

El lujo se disfraza de saciedad y abundancia, pero tú eres la plena e indeficiente abundancia de eterna suavidad. La prodigalidad y el derroche toman el nombre de liberalidad, pero solo tú eres el dador liberalísimo de todos los bienes. La avaricia quiere poseer muchas cosas, y tú las posees todas (II, 6).

Y seguramente también piensa en los versos de Dante: «udir mi parve un mormorar di fiume / che scende chiaro giù di pietra in pietra, / mostrando l'ubertà del suo cacume» (XX, 19-21). Las raíces del concepto de abundancia y plenitud se hallan, obviamente, en las fuentes bíblicas. El término plenitud (πλήρωμα), cuyo étimo griego significa «llenar», se encuentra ya en las doctrinas gnósticas, y lo emplea san Pablo referido a Cristo y a la Iglesia. En el Nuevo Testamento se lee: «Y Él es antes de todas las cosas, y por Él todas las cosas subsisten. Y Él es la cabeza del cuerpo que es la iglesia; Él que es el principio, el primogénito de los muertos, para que en todo tenga el primado. Por cuanto agradó al Padre que en Él habitase toda plenitud» (Col 1, 17-19).³ El πλήρωμα remite a la unidad primordial, al conjunto de seres llevados a su perfección por y en Dios. Lezama reconoce en la

¹ La teoría y la historia del Barroco, que ha generado una bibliografía inabarcable, se encuentra bien referenciada en Pedro Aullón de Haro (ed.), 2004.

² El vínculo verbo sobreabundante-sacramento de la Eucaristía se encuentra en Gracián, autor que es un filón de conceptos de estética y poética para Lezama. Véase Javier García Gibert (2004: 513). En *La cantidad hechizada*, se lee: «Desde la época de los *imbroglios* y laberintos gracianescos, había una grotesca e irreparable escisión entre lo dicho y lo que se quiso decir, entre el aliento insuflado en la palabra y su configuración en la visibilidad. El Ícaro verbal terminaba en los perplejos de cera. Engendraba ya primorosas y pavorosas equivocaciones en el manierismo, una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Eran maneras de divertirse, de recorrer el laberinto vegetal, pasar la ruedecilla de Hermes por delante de las casas con grotescas caras de monstruos, de gigantes etruscos o la trompa del elefante enroscándose en un centurión» (1970b: 415).

³ En el capítulo siguiente: «Porque en Él habita toda la plenitud de la divinidad corporalmente. Y en Él estáis cumplidos, el cual es la cabeza de todo principado y potestad» (Col 2, 9-10). Ténganse en cuenta, también, los comentarios del maestro Eckhart, místico alemán estudiado por Lezama, en su sermón titulado «El templo vacío»: «Jesús se revela también con una dulzura y una plenitud sin medida, que brotan de la fuerza del Espíritu

metáfora y en la imagen instancias de carnalidad, «pulpa dentro del propio poema», almendra de pensamiento. Precisamente, a partir de una concepción donde lo gustativo —el maná divino— se inserta como analogía trascendente, aparece la abundancia en *Subida al monte Carmelo* de san Juan de la Cruz. La plenitud solo se alcanza en la entrega absoluta:

¡Oh si supiesen los espirituales cuánto bien pierden y abundancia de espíritu por no querer ellos acabar de levantar el apetito de niñerías, y cómo hallarían en este sencillo manjar del espíritu el gusto de todas las cosas si ellos no quisieren gustarlas! Pero no le gustan; porque la causa por que estos no recibían el gusto de todos los manjares que había en el maná era porque ellos no recogían el apetito a solo él (I, 5, 4).

El interés de Lezama por san Juan se advierte ya en las décimas que publica en la revista *Grafos*, precedidas de una cita del Cántico espiritual, y posteriormente en la fundación de *Nadie Parecía. Cuaderno de lo Bello con Dios* (septiembre 1942 - marzo 1944), dirigida por Lezama y Gaztelu (Fornieles, 2010). Sobre él volveré después para enfocar el encarecimiento lezamiano de la noche oscura.

Los escritos de Severo Sarduy (1987) en torno a lo barroco nacen en un contexto muy determinado: su lectura del posestructuralismo francés y, sobre todo, la idea de gasto tal y como la expone Georges Bataille, sultán de perversiones y heterodoxias purgado de las filas del surrealismo por André Breton. Es este un camino que creo poco transitado a la hora de leer, *par correspondances*, la poesía de Lezama, y que permite observar con nuevos ojos su poética de la sobreabundancia. Bataille publica en la revista *La critique sociale* (número 7, enero) un ensayo titulado «La noción de gasto» («*La notion de dépense*») en el que descubre en la economía humana una tensión reveladora entre el deseo de ganancia y de pérdida, entre la acumulación de energía y su derroche. Este último es lo que denomina *gasto improductivo*, poniendo de relieve que transgrede la conservación o el consumo racional, todo el sistema de ahorro en que se basa la economía burguesa. Enumera algunas de esas actividades que, al menos en sus condiciones primitivas, tendrían una finalidad en sí mismas: el lujo, los cultos, los juegos, los espectáculos, las artes y el sexo desprovisto de intención reproductora. En esta órbita cobran un sentido nuevo las palabras de Lezama cuando se pregunta qué es lo que más admira en un escritor y responde: «Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje» (1970a: 20). El poeta se da al lenguaje, se quema íntegro en su pira. Aparte del sustrato nietzscheano, las ideas de Bataille se derivan de un conocido trabajo del antropólogo Marcel Mauss sobre el don.⁴ En ciertos pueblos del noroeste americano describe lo que llama prestaciones totales de tipo agonístico o *potlatch* («alimentar», «consumir»). Los sujetos del intercambio son grupos —clanes, tribus, familias—, no individuos, mientras que los objetos del intercambio no son solo bienes o riquezas, sino también festines, ritos, danzas. A estas prácticas subyace un principio de rivalidad y de antagonismo, ya que con el *potlatch* se trata de humillar a la otra tribu, de retarla a que devuelva los dones en mayor proporción. Existe la obligación de recibir el don y de devolverlo incluso con usura. Está en juego el honor y el prestigio del clan, que contrata por

Santo y desbordan y fluyen con una plenitud y una dulzura ricas y superabundantes en todos los corazones capaces de recibirlas» (2008: 40).

⁴ Marcel Mauss, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives», *L'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924, tome I. Para una lectura contemporánea de Mauss, véase Jacques Derrida (1991).

todos —por todo lo que posee y por todo lo que nace— mediante su jefe. La obligación esencial del *potlatch* es la de dar; solo así el jefe conservará su autoridad sobre su pueblo y mantendrá su posición entre los jefes. Así también, san Pablo ve en Cristo un poder salvador sobreabundante que fluye del nombre que está por encima de todo nombre («τὸ ὄνομα τὸ ὑπὲρ πᾶν ὄνομα» [Flp. 2, 9]). Atisbo, además, otra convergencia aún más sorprendente entre el *potlatch* y la mística carmelita. Mauss anota que el don adquiere en ocasiones la forma de una destrucción casi ilimitada: se queman casas y colchas (*on brûle les maisons et des milliers de couvertures*). La vía purgativa entraña aniquilamiento y destrucción del alma, que acoge la llama divina y con ella se transforma.

La operación sanjuanista resulta esencialmente barroca, pues la paráfrasis en prosa de su poema *Noche oscura* no detiene las metáforas, sino que las redobra y multiplica. Diría que aviva su llama con la yesca de más tropos hasta alcanzar una estructura que tiene tanto de ecuación como de pleonismo. La imagen del madero que arde y se consume nos traslada al poeta como *vates* o poseoso, axial en Lezama. No es de extrañar que en sus poemas no comparezca el yo lírico y solo resplandezcan los significantes, en una suerte de *vaciado* de cuyo sentido me ocuparé más adelante. Plenitud y aniquilamiento se dan la mano en el poema en prosa «Éxtasis de la sustancia destruida»: «El alma racional recibe la luz inteligible por medio de la figura iluminada o plenitud. Cuando el testimonio exclama: *así únicamente muere un dios*, ha sido resquebrajado y caído en batalla contra el espíritu mudo o incesante despierto» (PC, 163).

Quiero cerrar estas líneas sobre la abundancia y el exceso volviendo a la selva barroca del principio, sin olvidar la llamarada sanjuanista. En *La expresión americana* (1957), Lezama sustituye el historicismo hegeliano por el mito, y afirma la existencia de un barroco americano en contraste con un barroco europeo. Mientras que este representa una «acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo», el barroco americano está penetrado de tensión y plutonismo, de un «fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica» (1993: 80). En América la naturaleza misma es barroca; es el paisaje el que genera una cultura que hace del exceso, la contradicción y la simbiosis sus señas de identidad. Creo que el cuadro de Henri Rousseau *Nègre attaqué par un jaguar* (h. 1910) podría sintetizar con claridad las reflexiones de Lezama. Los personajes de *Oppiano Licario* profesan adoración por las pinturas de El Aduanero, quien, viajero inmóvil al igual que el cubano, copia sus paisajes selváticos de tarjetas postales y de ilustraciones fotográficas. Su pintura remite por tanto a otros signos, no a la realidad, a la que transfigura: el origen es un cuerpo que se ha perdido entre las lianas de la jungla. Señala el personaje de Fronesis que su arte «brota del surtidor inmóvil del encantamiento» (1989: 165), paradoja que entronca sin duda con la percepción lezamiana de la sustancia poética como aquello «donde coincide el tiempo como imagen de la eternidad y el tiempo como duración» (1970a: 77).

Miremos el cuadro. La vegetación no solo satura el espacio pictórico, sino también el del espectador. El párpado ya no nos pone a salvo, sino que su sueño nos cubre y nos hechiza con la miniatura de las hojas y los troncos, hasta caer en la alucinación de que estamos mirando con una pupila-planta, de que las flores son ojos que nos escrutan con sus colores majestuosos, a nosotros, pequeños y atemorizados insectos. ¿Y dónde estaría el plutonismo que menciona Lezama en lo tocante al barroco americano? Esta extenuante vibración de clorofila tiene por punto de fuga un ojo en forma de sol rojizo. Rousseau no pinta un indígena devorado por un felino, sino el instante mismo, liminar, en el que aún

no se ha producido la mordedura letal. La escena es interpretable no tanto como destrucción de lo humano por la naturaleza, sino como regeneración y reincorporación en los ciclos cósmicos: el hombre y el árbol, que forman un triángulo con un sol de sangre, tienen el mismo color oscuro. En «Danza de la jerigonza», perteneciente a *Fijeza*, escribe Lezama: «El germen cobra una plaza entre la hoguera y los pasos del jaguar» (PC, 190). Hay que tener en cuenta la polivalencia del jaguar como símbolo, que es una divinidad ctónica para los mayas. Como señor del inframundo, reviste las funciones de psicopompo. En cambio, para otras culturas amerindias como los tupinamba, el jaguar es una divinidad celeste, uránica (Chevalier y Gheerbrandt, 1983: 602). La selva en Rousseau no es la asfixiante vorágine de José Eustasio Rivera, sino más bien un espacio mágico, de transformación, metáfora del propio poema. Georges Bataille podría reaparecer en este espacio mítico para proclamar la violenta necesidad de una metamorfosis de lo humano: «Tant d'animaux au monde et tout ce que nous avons perdu: l'innocente cruauté, l'opaque monstruosité des yeux, à peine distincts des petites bulles qui se forment à la surface de la boue, l'horreur liée à la vie comme un arbre à la lumière» (1993: 46).

2. ENTRE VACÍOS: LOS ABISMOS DE LA SOBREAUNDANCIA

En su ensayo sobre el poeta cordobés, «Sierpe de don Luis de Góngora», Lezama advierte que no basta con el destello de la imagen si este no encarna una verdad poética. Esa carencia del poeta sensorial que fue Góngora la expresa del siguiente modo: «Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de san Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, solo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada» (1970a: 34-35).⁵ La metafísica sensible lezamiana supone, en efecto, un «barroco rehumanizador» (Mataix, 2000: 138). En las prosas de *Subida al monte Carmelo*, san Juan de la Cruz explica la necesidad de poner el alma en estado de tiniebla, de vacío y desnudez para alcanzar la unión con Dios. Se trata de un camino de negación en el que se mortifican los apetitos y se sacrifican los sentidos:

Llamamos aquí noche a la privación del gusto en el apetito de todas las cosas; porque, así como la noche no es otra cosa sino privación de la luz, y, por el consiguiente, de todos los objetos que se pueden ver mediante la luz, por lo cual se queda la potencia viva a oscuras y sin nada, así también se puede decir la mortificación del apetito noche para el alma, porque, privándose el alma del gusto del apetito en todas las cosas, es quedarse como a oscuras y sin nada (I, 3, 1).

Algo esencial para entender el énfasis lezamiano en la noche oscura es que el místico carmelita resalta que no puede gozarse de la abundancia si antes no ha habido inmersión negadora:

⁵ La analogía entre la actividad poética y la cetrería, de la que se sirve Lezama en su aproximación a Góngora, guarda paralelismo con la imagen con que san Juan ilustra el sentido de la contemplación infusa: «Así como la luz, cuanto más clara es, tanto más ciega y oscurece la pupila de la lechuza, y cuanto el sol se mira más de lleno, más tinieblas causa a la potencia viva y la priva, excediéndola por su flaqueza» (II, 5, 3). Acerca de las alegorías a lo divino de la caza, véase el artículo de Víctor García de la Cocha (1979).

Porque, así como los elementos para que se comuniquen en todos los compuestos y entes naturales, conviene que con ninguna particularidad de color, olor ni sabor estén afectados, para poder concurrir con todos los sabores, olores y colores, así al espíritu le conviene estar sencillo, puro y desnudo de todas maneras de afecciones naturales, así actuales como habituales, para poder comunicar con libertad con la anchura del espíritu con divina Sabiduría, en que por su limpieza gusta todos los sabores de todas las cosas con cierta eminencia de excelencia. Y sin esta purgación en ninguna manera podrá sentir ni gustar la satisfacción de toda esta abundancia de sabores espirituales (II, 9, 1).

Ya Quintiliano, al referirse a la formación del orador en su *Institutio oratoria*, puntualiza que no basta con poseer un caudal de asuntos y palabras, sino que estos deben seleccionarse con sumo juicio, aspecto que también tiene muy presente Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, conocedor de la peligrosa fertilidad del ingenio. El buen orador no debe ser un charlatán. La palabra comulga con el silencio, y la abundancia, si es verdadera, muestra la conciencia de un vacío primero. Este diálogo se observa en «Rapsodia para el mulo». La creación es una marcha por el desfiladero, por el abismo, como subrayará en «A partir de la poesía».⁶ El agua fecundante precisa del plomo, que reenvía a la materia en tanto que es receptáculo del espíritu (la paloma blanca de la que hablan los alquimistas). El caminar ingrátido de la ascensión se equilibra con la caída en vertical dentro del abismo; el centro, como el del ojo, es un vacío: «El espacio de agua comprendido / entre sus ojos y el abierto túnel, / fija su centro que le faja / como la carga de plomo necesaria / que viene a caer como el sonido / del mulo cayendo en el abismo» (PC, 143). El final del poema no deja lugar a dudas de que estamos frente a un vacío creador, de donde mana proliferante la forma del árbol, su ascendente verdor: «Paso es el paso, cajas de aguas, fajado por Dios / el poderoso mulo duerme temblando. / Con sus ojos sentados y acuosos, / al fin el mulo árboles encaja en todo abismo». No se olvide que el mulo, animal estéril, está fajado por Dios, de ahí que la concepción lezamiana del vacío no pueda traducirse nunca por una absoluta privación del ser. Me parecen muy significativas las palabras del cubano en las que distingue el vacío de la nada:

La nada es el imposible, mientras que el vacío puede ser salvado, penetrado algún día por la luz, por algún: hágase. La nada solo pasa frente a un espejo que reproduce a la nada. El vacío, por el contrario, es el abismo de las primeras páginas de la Biblia. Hay hasta un haz del abismo, es decir, un vacío definido, apretado por la garganta (*apud* González Cruz, 2000: 324).

Arnaldo Cruz-Malavé ha indicado que «la muerte del padre constituye, para Lezama, un vacío ontológico» (1994: 71), y que su obra es un intento de colmar ese vacío. Sin descuidar esta interpretación psicoanalítica, téngase en cuenta que, como sucede con la noche, el abismo (ἄβυσσος, «sin fondo») bíblico es ambivalente. En el Antiguo Testamento designa el mar universal que envuelve todo lo existente, el cielo y tierra. En el Nuevo Testamento remite al mundo de los muertos, pozo insondable en el que habita el mal (Ap.

⁶ «Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica. Como buscando la poesía una nueva causalidad, se aferra enloquecedoramente a esa causalidad. Se sabe que hay un camino, para la poesía, que sirve para atravesar ese desfiladero, pero nadie sabe cuál es ese camino que está al borde de la boca de la ballena» (1971: 163).

9, 1-2), a partir del cual se construye el infierno dantesco: «Così si mise e così mi fé intrare / nel primo cerchio che l'abisso cigne» (IV, 23-24). A Lezama le interesa el primer sentido porque es el que anuncia —potencialmente— la luz. Uno de los versículos de san Pablo (Flp. 2, 7) vuelve a darnos pistas de interés: Cristo fue aquel que al tomar forma de siervo y asemejarse a los hombres se vació a sí mismo (ἐαυτὸν ἐκένωσεν) de su esencia divina. Esta visión del vacío como espacio de humildad y de plena disponibilidad enlaza con la capacidad negativa de John Keats, poeta al que había leído el cubano, y que en una carta fechada el 21 diciembre 1817 y dirigida a sus hermanos George y Thomas escribía: «Negative Capability, that is, when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason» (1895: 57). Pero, sobre todo, converge con algunos pasajes de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, el místico quietista, y con el pensamiento de María Zambrano, con quien el autor de *Muerte de Narciso* mantuvo una dilatada correspondencia⁷ después de conocerla en La Habana en 1936 (a ella le dedica un poema de *Fragmentos a su imán*). En una de las páginas de *Claros del bosque*, se lee:

Y así todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, verdadero espacio vital, triunfo de su asentamiento en el espacio que parece querer conquistar solamente extendiéndose, colonizándolo, y que es solo el ensayo de tener luego cada ser viviente un espacio propio, pura cualidad: ese hueco, ese vacío que sella allí donde aparece, la conquista suprema de la vida, el aparecer de un ser viviente (1986: 64).

Se trata entonces de un vacío que comunica con la vida, no con la muerte, segura premonición de la abundancia, aureola de la belleza.⁸ Por eso me parece muy alejado de la cosmovisión que sugiere Charles Baudelaire en «Le grouffre», de *Les fleurs du mal*. Su Dios no guía, sino que punza el alma de sus criaturas con pesadillas. No es ahora la noche oscura del apetito sensorial, tránsito hacia la unión, sino el tiempo en que la divinidad ejecuta su sadismo: «En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève, / Le silence, l'espace affreux et captivant... / Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve» (OC, 88). El poeta francés pulsa el sublime romántico, el abismo infinito que atrae y produce horror, sobre el que teoriza Kant, el que plasma en sus cuadros Caspar David Friedrich, asimilando su vértigo a la angustia y al sentimiento de *spleen* que recorre su obra. «Hélas! tout est abîme, —action, désir, rêve, / Parole!». Mallarmé radicaliza la enumeración encabalgada de Baudelaire. Sabemos que, en su obra, el abismo es flor de la Nada, y esta conciencia trágica de la muerte y de la ausencia de Dios. Lezama conocía a la perfección la obra mallarmeana. Muchos de sus sonetos son imitaciones de Mallarmé, leído a través del cedazo crítico de Paul Valéry, de ahí que su léxico esté penetrado de símbolos metapoéticos del francés (la nieve, la lámpara, el espejo...). Con Mallarmé comparte la desaparición del yo lírico ante la preeminencia del lenguaje, la creación de

⁷ Esta correspondencia ha sido rigurosamente editada por Javier Fornieles Ten (ed., 2006).

⁸ María Zambrano insiste, como Lezama, en la distinción entre ese vacío inherente a lo bello y la nada: «La belleza hace el vacío —lo crea—, tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Y que le pide siempre un cuerpo, su trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces el rastro: polvo o ceniza. Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte. Mas la belleza que crea ese su vacío, lo hace suyo luego, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sacro donde queda intangible» (1986: 53; el destacado es mío).

un orbe autónomo de palabras. A él le dedica dos de los textos recogidos en sus *Tratados en La Habana*, en los que destaca la intensidad e irradiación de su poesía, así como su angustia frente a la esterilidad:

He aquí su otro gran momento, la noche de Idumea, cuando el Señor Latente, como él decía, el antidevenir, el Hamlet enemigo de colocar el suceso, la impureza, en lo temporal, no lograba alcanzar el poema, la tierra prometida de las palabras. Sentía entonces, según nos confiesa, al atravesar el viaducto de Batignolles, el deseo de precipitarse al abismo (1958: 142).⁹

En *Un coup de dés* el abismo de la blancura es un vástago de la desesperación y la caída: «SOIT / que / l'Abîme / blanchi / étale / furieux / sous une inclination / plane désespérément / d'aile / la sienne / par / avance retombée d'un mal à dresser le vol [...]» (OC, 460-461). Si el mulo de la rapsodia lezamiana lograba cuajar árboles en el fondo de ese vacío, *Un coup de dés* se cierra con la mención del azar («Toute Pensée émet un Coup de Dés»), alusivo de la diseminación incontrolada de significados que entraña toda creación y toda lectura. Las «cajas de agua» que carga el mulo, emblema de la elaboración formal del poeta-artifex, recuerda al cubilete de dados mallarmeano, solo que ahora aquella agua se ha transformado en dados, se ha ido derramando montaña abajo. La experiencia del vacío en Lezama no coincide nunca con la de Mallarmé, a quien se intuye tiene en mente Bataille cuando alude a la alta poesía como gasto improductivo que aboca al poeta «a las más decepcionantes formas de actividad, a la miseria, a la desesperación, a la búsqueda de sombras inconsistentes que solo, pueden ofrecer el vértigo o la rabia» (1974: 43). La poética lezamiana del abismo pasa por la resurrección, por el *hágase la luz*. En cualquier caso, importa hacer notar que no puede realizarse una correcta intelección del vacío en la obra de Lezama si no se advierte su evolución conceptual, que tiene su estación última y definitiva en «Pabellón del vacío», de *Fragmentos a su imán* (1977). Cito un fragmento del poema:

Estoy en un café
multiplicador del hastío,
el insistente *daiquirí*
vuelve como una cara inservible
para morir, para la primavera.
Recorro con las manos
la solapa que me parece fría.
No espero a nadie
e insisto en que alguien tiene que llegar.
De pronto, con la uña
trazo un pequeño hueco en la mesa.
Ya tengo el *tokonoma*, el vacío,
la compañía insuperable,
la conversación en una esquina de Alejandría.
[...] Escondarse allí es temblar,

⁹ Más adelante, Lezama hace referencia al hermetismo mallarmeano: «Lo contrario de lo oscuro no es lo cenital o estelar, sino lo nacido sin placenta envolvente» (143). ¿Pensaba acaso en el salmista bíblico (104, 6) que grita su alabanza hacia aquel que cubrió la tierra «con el abismo, como con vestido»?

los cuernos de los cazadores resuenan
 en el bosque congelado.
 Pero el vacío es calmoso,
 lo podemos atraer con un hilo
 e inaugurarlo en la insignificancia.
 Araño en la pared con la uña,
 la cal va cayendo
 como si fuese un pedazo de la concha
 de la tortuga celeste.
 ¿La aridez en el vacío
 es el primer y último camino?
 Me duermo, en el *tokonoma*
 evaporo el otro que sigue caminando.
 (PC, 448-450)

Está claro que la hidropesía de *Dador* ha madurado en metros más concisos, donde aflora la primera persona, aunque dentro de una enunciación donde la estabilidad del sujeto resulta cuestionada por la irrupción del otro. Lo más relevante de este vacío es que aparece como una forma sublimada de soledad, como refugio no agonístico, ya que se habla de una aridez que engendra calma, *quietud* (no confundir con la parálisis, que es una quietud sin paz). Según la *Enciclopedia Británica*, el *tokonoma* es un término arquitectónico caracterizado por un pequeño espacio elevado sobre la habitación tradicional japonesa. Ese espacio, considerado sagrado, se decora con dibujos, motivos florales, cerámicas o bonsáis, y va cambiando según la estación y estado de ánimo del habitante de la casa. Este elemento puede ponerse en relación con otros términos orientales frecuentes en los ensayos de Lezama: pienso en el *nirvana* budista, en el *satori* del zen o en el *wu wei* del taoísmo. Pese a las diferencias, todos tienen en común un estado de clarividencia interior y de armonía auspiciado por la ausencia de toda actividad mental. En *La cantidad hechizada* se encuentran algunas líneas que resultan muy elocuentes de esta impregnación oriental del pensamiento lezamiano:

Un monje taoísta dice las oraciones de las Perlas Flores, entonces desciende una blanca cigüeña, comienza a revolotear en torno al incienso y escucha. Al final de los rezos el taoísta monta en la cigüeña, ambos son arrebatados por los aires del otoño sin término. Vemos ya cómo los poetas letrados reciben una tradición de ausencia, de *wu wei*, de vacío, y muy cerca la naturaleza llena de *tao* encuentra al fin su camino dentro del mismo vacío (1970b: 115).¹⁰

En «Pabellón del vacío» el poeta cubano realiza los versos finales de «Le gouffre», en los que Baudelaire opone al vértigo del abismo la insensibilidad de la nada: «Et mon esprit, toujours du vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité». Del mismo modo, y a pesar

¹⁰ Y más adelante: «Se sabe que el vacío se logra lo mismo en la contemplación del cielo silencioso, o cuando al final de las mutaciones el tigre blanco comienza a mover la cola, o en la miniatura de ese vacío llevado a un nicho abierto en la pared. El *ikebana* o cultivo artificial de las flores, el *kakemono* o rollo de papel de seda, con algún paisaje de la niñez o que desprenda recuerdos placenteros, y el *tokonoma* o vacío, producido por un entrante en la pared y por el saliente de la pintura desplegada [...]. El sitio de la meditación no es ya la naturaleza ni las pagodas de la oración, en el Pabellón de la Vacuidad, donde se verifica el gusto por la infusión, es donde tiene lugar el ceremonial de la mudanza que transcurre dentro de la propia vivienda» (1970b: 124).

de lo dicho, hay una senda que une a Lezama con Mallarmé, una senda un poco más oculta quizá. Me refiero a que «Pabellón del vacío» puede leerse como la realización del deseo imposible del Mallarmé de «Las de l'amer repos...», una realización en la perspectiva de la muerte (*Fragmentos a su imán* es un libro póstumo). Precisamente Mallarmé descubre un principio de quietud en la contemplación del maestro chino que decora la blancura de las tazas; una paz que contrasta con la agonía con que se sumerge en el arte voraz de la poesía:

Je veux délaïsser l'Art vorace d'un pays
Cruel, et, souriant aux reproches vieilliss
Que me font mes amis, le passé, le génie,
Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.
(OC, 35-36).

Pero, ¿por qué el *tokonoma* y no la Nada? Lezama no puede soportar una permanente orgía de los sentidos y el poder proliferante de las formas si no se apoya primero en una idea teológica de la abundancia, a su vez restituida por la experiencia carmelita de la noche oscura. Más que una contrapartida o equilibrio, el abismo constituye una condición necesaria de la *poiesis*. Necesita de la ascesis, de la nadificación de los sentidos, pero, como barroco, le produce horror la Nada, la aniquilación absoluta del ser. La mística carmelita salva a Lezama de la condición trágica que anida en Mallarmé, donde el abismo solo se siente como interrupción e imposibilidad. Su orientalismo entiendo que debe interpretarse también como forma de reconciliación con y en el vacío. Digo reconciliación porque su cosmovisión trascendentalista le cierra el paso a cualquier amago de nihilismo ontológico y le impide gozar en la eternización de la noche oscura, permanecer vivo dentro del *círculo en nieve que se abría*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTÍN DE HIPONA (1990). *Confesiones*, ed. y trad. de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (2004). *Barroco*. Madrid: Verbum.
- BATAILLE, Georges (1974). *Obras escogidas*, trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Barral.
- BATAILLE, Georges (1993). *Le dictionnaire critique*. Orléans: L'écarlate.
- BAUDELAIRE, Charles (1968). *Ceuvres complètes*, ed. de Marcel A. Ruff. Paris: Seuil.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANDT, Alain (1988). *Diccionario de los símbolos*, trad. de M. Silvar y A. Rodríguez. Barcelona: Herder.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo (1994). *El primitivo implorante: el sistema poético del mundo de José Lezama Lima*. Ámsterdam: Rodopi.
- DERRIDA, Jacques (1991). *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*. Paris: Galilée.
- FORNIELES TEN, Javier (ed.) (2006). *Correspondencia José Lezama Lima-María Zambrano*. Sevilla: Renacimiento.

- FORNIELES TEN, JAVIER (2010). «El Carmelo en la concepción poética de José Lezama Lima», *Letral*, 4, pp. 15-37.
- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (1979). «Montería y cetrería de amor a lo divino: la Encarnación», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II. Granada: Universidad de Granada, pp. 53-66.
- GARCÍA GIBERT, JAVIER (2004). «Los fundamentos epistemológicos del conceptismo», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*. Madrid: Verbum, pp. 483-520.
- GONZÁLEZ CRUZ, IVÁN (2000). *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- GRACIÁN, BALTASAR (1948). *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, 2 vols. Madrid: Castalia, 1969.
- JUAN DE LA CRUZ, SAN (1991). *Obras completas*, ed. de Maximiliano Herraiz. Salamanca: Sígueme.
- KEATS, JOHN (1895). *The Letters of John Keats*, ed. de H. Buxton Forman. London: Reeves & Turner.
- LEÓN-DUFOUR, XAVIER (1972). *Vocabulario de teología bíblica*, trad. de A. Esteban. Barcelona: Herder.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1958). *Tratados en La Habana*. La Habana: Universidad Central de Las Villas.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1970a). *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1970b). *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1971). *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1989). *Oppiano Licario*, ed. de César López. Madrid: Cátedra.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1993). *La expresión americana*, ed. de Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1994). *Diarios*, ed. de Ciro Bianchi Ross. México: Era.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1999). *Poesía completa*, ed. de César López. Madrid: Alianza (= PC).
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (2010). *Escritos de Estética*, ed. de Pedro Aullón de Haro. Madrid: Dickinson.
- MAESTRO ECKHART (2008). *El fruto de la nada*, ed. de Amador Vega Esquerria. Madrid: Siruela (6.^a ed.).
- MALLARMÉ, STEPHANE (1961). *Œuvres complètes*, ed. de Henri Mondor y G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (= OC).
- MÁRQUEZ, ENRIQUE (1991). *José Lezama Lima: bases y génesis de un sistema poético*. New York: P. Lang.
- MATAIX, REMEDIOS (2000). *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- MAUSS, MARCEL (1979). *Sociología y antropología*, intr. de C. Lévi-Strauss, trad. de Teresa Rubio. Madrid: Tecnos.
- QUINTILIANO, MARCO FABIO (1969). *Institutio Oratoria*, ed. bilingüe latín-inglés de H. E. Butler, 4 vols. Cambridge: Mass., Harvard University Press-W. Heinemann.
- RIVERA, JOSÉ EUSTASIO (1990). *La vorágine*, ed. de Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra.
- SARDUY, SEVERO (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YURKIEVICH, SAUL (1984). «La risueña obscuridad o los emblemas emigrantes», en VV. AA., *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, 1. *Poesía*. Madrid: Fundamentos, pp. 187-208.
- ZAMBRANO, MARÍA (1986). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix-Barral.

EL PARADIGMA ROMÁNTICO DE LA POESÍA DE RUINAS: CAROLINA CORONADO

María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Uno de los tópicos literarios encuadrados en la categoría de *longue durée* es el que configura los componentes semánticos, estructurales y elocutivos del canto a las ruinas, denominado *superbi colli* en honor al sintagma preliminar del célebre soneto del poeta renacentista Castiglione cuyo comienzo es «Superbi colli, e voi sacre ruine», que, circulando en el original italiano y en múltiples traducciones, se convirtió en referencia de la tradición del sur de Europa (Morel Fatio, 1894, 1904; Foulché-Delbosch, 1905).¹ Sin menoscabo del éxito de este *locus* en el Renacimiento y en el Barroco, los antecedentes se remontan a la Biblia y a los clásicos grecolatinos (López Martínez, 2010: 227-235), porque los escritores de cada época lanzan una mirada retrospectiva en busca de los elementos derruidos procedentes de civilizaciones o tiempos anteriores, confiriéndoles distintos significados y formulaciones estéticas según los condicionamientos culturales.

A medida que avanza el tiempo, se multiplican las referencias reales constituidas por materiales artísticos y arquitectónicos y paralelamente se modifica el canon textual. En consecuencia, en la Edad Media y en los Siglos de Oro se contempla la decrepitud de Roma y de Grecia, aunque en el período áureo la mirada se oriente en menor medida hacia los castillos y edificaciones medievales (recuérdese el romance burlesco de Góngora «Castillo de San Cervantes»). La atracción por las ruinas medievales arrecea en el Romanticismo dentro del fenómeno general de fascinación por el Medievo; por ejemplo, Carolina Coronado, autora en cuya producción se centrará este estudio, dedica un poema, fechado en

¹ Para la bibliografía sobre el tópico, véase López Martínez, 2014: 238-239.

1849, a «El castillo de Salvatierra». Tanto en el Barroco como en el Romanticismo la consciencia de que planteamientos fructíferos hasta el momento se van agotando origina en el individuo un negro pesimismo, actitud que en el siglo XIX se disfraza de *mal du siècle*, de la melancolía o del *spleen* que casa muy bien con el gusto por lo decrepito. Pero mientras que para los primeros la utopía vital coincide con la idealización del mundo clásico en el que buscaban una presunta armonía ausente en su época, plagada de conflictos sociales y tergiversación de los principios éticos, para el romántico el modelo de ayer comprende sobre todo el tramo que se prolonga desde la Edad Media hasta el Barroco inclusive. No obstante, el poema «Mérida» de Carolina Coronado que estudiaremos en estas páginas prueba que en el tratamiento del paradigma de las ruinas como vehículos para transmitir la añoranza por el esplendor del ayer no se desdeña el mundo grecolatino, cuna de la civilización.²

Para los intelectuales y artistas románticos, la historia europea, y más concretamente la del país o región, se transformó en espejo reflector del presente. Preservar los testimonios del pasado, ya sean obras artísticas, hazañas o personajes oriundos del propio suelo contribuye a ir elaborando la Historia general desde lo local. En este sentido pueden entenderse los presupuestos del canto de Carolina Coronado a Mérida, entorno cercano que conserva huellas de la magna civilización occidental y, según su consideración, tan autóctono como lo primitivo.³ En la nómina de ciudades españolas que atraen a los románticos destacan las poseedoras de bienes artísticos e históricos como Sevilla, Salamanca e incluso Madrid. Estas urbes revelan con nitidez los contrastes entre los siglos gloriosos y el hoy tocado por el deterioro. Además de abundar en poemas, narraciones diversas e incluso en artículos de tono ensayístico, en el siglo XIX proliferaron las descripciones de antiguos edificios en la novela histórica, modalidad genérica muy cultivada, leída y traducida, con un éxito culminante en el lustro 1830-1835. Por otra parte, cobra auge la literatura de viajes, porque España se pone de moda como enclave pintoresco para viajeros europeos y americanos que descubrían tesoros artísticos en un país sumido en la miseria. Además del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde al que más adelante nos referiremos, recuérdense, el *Voyage de l'Espagne* del barón de Davillier y la amplia nómina citada por García Mercadal (1952) en su obra *Viajes de Extranjeros por España*. En pintura se multiplican las representaciones de ciudades con ruinas o paisajes en los que la naturaleza se adueña de vestigios arquitectónicos, retomando el gusto renacentista y barroco por este motivo, al igual que sucede en las letras.⁴

² En los conventos con estancias vacías y desoladas, en las catedrales góticas, en los muros desdentados de fuertes y castillos, el romántico descubre vestigios de los dignos planteamientos de seres ya no paganos como en Grecia o Cartago, sino imbuidos de cristianismo. Un caso conspicuo se halla en la prosa de Fernán Caballero, que disemina en cuentos y novelas una amplia reflexión sobre las ruinas, denunciando los efectos de la excomunión de los frailes y monjas, además de la desamortización que provocó que templos, abadías y lugares sacros cambiaran de manos y de uso. Carolina Coronado también se mueve en tal onda reivindicativa con su poema «A la comisión de monumentos históricos y artísticos de Badajoz» en el que solicita que se erija una simple placa a Hernán Cortés en Medellín (Fernández Daza, 2013). La escritora abarca asuntos profanos ya no de la Edad Media sino del siglo XVI, pero relacionados con el naciente concepto de patrimonio nacional.

³ No obstante, esquivaba la mezcla de lo típico con lo sublime, según operaba en otros poemas como el dedicado al órgano sonoro (Jenkins Wood, 2014: 69-98).

⁴ Desde el 18 de octubre hasta el 22 de enero de 2011 pudo contemplarse en las sedes del Museo Thyssen-Bornemisza y de la Fundación Caja Madrid la exposición «Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII» con obras de Gentile Bellini, Annibale Carracci, Canaletto, Piranesi, Nicolas Poussin, Claudio de Lorena

La literatura del siglo XIX se impregna de los problemas del mundo contemporáneo, dada su función social como vehículo de mensajes ideológicos. En España, Larra con sus diatribas periodísticas desbroza un camino por el que después transitará Galdós en sus Novelas de la España Contemporánea. Los escritores tratan cuestiones de suma actualidad, como la expectación y polémicas que causa la arqueología, muchas de ellas difundidas por la prensa.⁵ En Extremadura la ciudad que más inspiró fue Mérida, por sus restos de la Antigüedad romana y medieval. Larra publicó los artículos «Las antigüedades de Mérida I y II» en la revista *Mensajero* (Sección Boletín de Costumbres, n.º 82, 22 de mayo de 1835), teselas de una lata tradición que cuenta incluso con la composición en latín de Elio Antonio de Nebrija titulada «De Emerita restituta». Carolina Coronado, que dedica liras a Larra de estilo elevado y herencia clasicista (Partzsch, 2007), compone el poema «Mérida» décadas después de que Alexandre de Laborde publicase una serie de grabados sobre la ciudad en *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820).

Durante el período vital de Carolina Coronado (Almendralejo, 1820 – Lisboa, 1911) se produjeron en España las dos desamortizaciones liberales más relevantes, la de Mendizábal en 1836 y la de Madoz en 1855, y asimismo el cambio de actitud gubernamental respecto al reconocimiento o declaración de los bienes patrimoniales, asunto que la autora conocía.⁶ Aunque ella critique ciertas actividades de las Comisiones de Monumentos recién creadas, en concreto la de Badajoz, tal y como se manifiesta en la citada reivindicación del monumento a Hernán Cortés en Medellín, confluye con estas en la importancia que da a la historia y a la antigüedad de las obras como esencia de lo español (Cotilla Vaca, 1994), por encima incluso de las cualidades artísticas. El poema dedicado a «Mérida» es el siguiente:

¡Cómo en tierra postrada
sin fuerzas yace, quebrantada llora
y sola y olvidada
en su tristeza ahora,
la que opulenta fue, grande y señora!

¡Cómo yace abatida
Emérita infeliz, ya su cabeza
en polvo confundida,
perdida su belleza,
perdido el esplendor y la grandeza!

que pueden considerarse antecedentes del gusto romántico por la pintura de ruinas que tendrá a Caspar David Friedrich como representante romántico señero; recuérdense obras como «Las ruinas del monasterio de Eldena» y «Abadía en el robledal». Carl Gustav Carus y Turner también fueron eximios cultivadores de este tema. Respecto al panorama español, véase García García, 2015.

⁵ Por ejemplo, dejó amplio rastro en revistas y diarios la reutilización de los materiales romanos de Itálica como materiales constructivos o de ornato para obras nuevas en Sevilla y sus alrededores. El francés Latour, muy ligado a los Duques de Montpensier, difundió que se había volado parte del anfiteatro de Itálica para reconstruir la cercana Vía de la Plata.

⁶ Diversas medidas administrativas centralizaron la intervención patrimonial en los ministerios y se puso en marcha el proyecto de elaboración de una estadística monumental, para lo que se crean las Comisiones de Monumentos en 1844 (Pardo Fernández, 2012: 333-346) que elaboraron y distribuyeron los interrogatorios como herramientas para catalogar o inventariar el patrimonio. Se asistía a un despertar de la conciencia patrimonial que también afectó a Extremadura, a pesar de la falta de operatividad de las Comisiones de Monumentos en esta región (Ordieres Díez, 1995; Ortiz Romero, 2007).

La que fue celebrada
 en los cantos sin fin de sus guerreros,
 sólo escucha humillada
 de búhos agoreros
 los clamorosos ecos lastimeros.
 ¡Ay Dios, que en torno de ella
 los tristes ojos con dolor vagaron,
 y sólo amarga huella
 de los siglos hallaron,
 que su brillo y beldad en pos llevaron!

Allí el pasado brío
 restos de gloria en soledad revelan,
 que en ademán sombrío
 entre el escombros velan
 sombras livianas, que a su pie revuelan.

Y el arco majestuoso
 de Trajano, en los siglos venerado,
 allí, inmóvil coloso,
 el cuerpo descarnado
 y la atezada faz levanta airado.

Mas ¡ay! que ni las huellas
 de los soberbios templos se salvaron,
 ni ceniza de aquellas
 torres que se ostentaron,
 y a la matrona bella coronaron.

Allá bajo la puente,
 de otra edad más feliz reliquia anciana,
 camina lentamente
 por la vereda llana
 el perezoso y lánguido Guadiana.

«¡Emérita!» murmura
 el onda gemidora lamentando
 su triste desventura,
 y el polvo recalando,
 y los cimientos lúgubres bañando.

Anciano compañero,
 testigo fue de sus pasadas glorias,
 arrulló lisonjero
 sus triunfos y victorias,
 y ora lamenta el fin de sus historias.

A su orilla callada
 venid vosotros, que pulsáis divinos
 la cítara sagrada,
 y los campos vecinos
 llenad de vuestros cantos peregrinos.

De Emérita olvidada
cantad, poetas, con sentido acento
la suerte desdichada,
y el fúnebre lamento
hiera las aguas y lastime el viento
(Coronado, 1991).

La escritora romántica modula los componentes del *superbi colli*, que son variables según la gama de textos de una extensísima serie con antecedentes señeros en Petrarca, Castiglione, Du Bellay, Spencer, Gutierre de Cetina, Lope de Vega, Villamediana, los Argensola... Los formantes generales del paradigma son: el apóstrofe a las ruinas; la *descriptio* de los vestigios en la que abundan los recursos *de evidentia* y las enumeraciones a veces ligadas por la anáfora; los contrastes temporales entre el pasado y el presente; las oposiciones léxicas del esplendor frente al vocabulario de la destrucción y de la muerte; el uso de las ruinas como ejemplo para demostrar una tesis; la relación con otros lugares comunes: *tempus aedax rerum, ubi sunt?*; la perduración de los vestigios por la palabra; la invocación a una segunda persona («peregrino», «viajero»...) que supone la búsqueda de un receptor, de alguien a quien explicar y dirigirse (López Martínez, 2014: 266).

Carolina Coronado articula su composición en una docena de liras, estrofas que remiten a Garcilaso, san Juan de la Cruz y fray Luis de León, tan admirados por una escritora que se confiesa autodidacta por el difícil acceso a la cultura de las mujeres de su época (Pérez González, 1986; Kirkpatrick, 1991). Esta matriz métrica de resonancias cultas y renacentistas seleccionada para albergar una elegía sobre vestigios arquitectónicos de la cultura latina contribuye a la *concininitas*. Como marca de la intervención personal en el paradigma romántico, la autora asume lo clásico en los aspectos temáticos —la selección de la ruina concreta—, en las formas expresivas y en el concepto de lo autóctono que incluye la Antigüedad. El poema consta de una estructura tripartita bastante convencional, distribuida en la presentación de las ruinas (liras 1-3), la amplia parte central (liras 4-10) que desarrolla la *descriptio* y el planto, y una invocación final a los poetas para que se sumen a la elegía (liras 11 y 12).

En la fase inicial se sustituye la común increpación a las ruinas («¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura» escribía Quevedo) por un lamento. Se conserva la personificación de la ciudad, uno de los hilos de la coherencia del poema y recurso *de evidentia* que persigue conmover al lector (*movere*) ante la decadencia de algo que se presenta como humano, porque Mérida es «grande y señora» y «matrona bella» con capacidad de sentir, no en vano llora, está triste, yace abatida, es infeliz, posee cabeza y escucha. La prosopopeya se contagia a los animales y de ahí que los «búhos agoreros», símbolos del *fatum adversum*, lancen «clamorosos ecos lastimeros». Las dos primeras estrofas se unen por la anáfora sobre el adverbio cómo, cuyo carácter exclamativo refuerza la queja y la expresión de la subjetividad romántica.

El topónimo latino *Emérita*, que se adjuntaba a *Augusta*, remite al antiguo período de esplendor que contrastará con el decaimiento en el presente. A favor de este segundo polo, los semas de caída proliferan por medios léxicos —«yace abatida»—, reforzados por las sugerencias de bajada del encabalgamiento. La imagen femenina de la ciudad aparece postada al describirla gráficamente con la «cabeza / en polvo confundida», postura que otro

encabalgamiento subraya. Insiste asimismo en la decadencia la anáfora sobre el participio *perdida* en esta segunda estrofa, que rima con *abatida* y *confundida* para hilvanar sutilmente los significados.

Desde la lira 4 a la 11, ambas incluidas, se desarrolla la *descriptio* de las ruinas. Aunque el lamento surte de un yo, este no aflora directamente con el fin de incluir al espectador que, jugando con los marcos ficcionales, puede ser cualquier lector que recree el panorama con la mente a través de un cicerone particular, la palabra estética. Además, la autora no compone *in situ*, y por ello faltan los habituales déicticos de cercanía (*este, aquí*) necesarios para entablar las antítesis con los explícitos de lejanía *allí, allá*. Por otra parte, la crítica ha subrayado que el *espacio de composición*, entendido en terminología de Clark (1977) como «ese espacio de conocimiento situado en el presente vivido dentro del cual el sujeto poético discursivamente deja explayar su voz y articular preguntas», se diferencia del «estado de contemplación» que «a la vez que comprendía, iba más allá de aquello en que ojos y oído estaban forzados a enfocar dentro del campo inmediato de la actividad en el presente» (Haidet, 2011: 235). Carolina Coronado se abstraía durante las labores cotidianas para lanzarse a crear; en su evocación de las ruinas emeritenses parte de un espacio de conocimiento distinto e incluso de un tiempo diferente, pues no copia el modelo en vivo y confía en el recuerdo como factor decisivo. El poder de la memoria vinculado a la inquietud por el flujo cronológico constituye uno de los puntos de la complejidad de las distintas subjetividades que afloran en el discurso de Carolina (Haidet, 2011: 236).

En la cuarta lira el sujeto lírico está implícito metonímicamente en «los tristes ojos», órganos que, además de revelar una angustiada inquietud pues «con dolor vagaron», delinear la perspectiva de la mirada que rige una descripción descendente porque se ocupa de lo derruido. Al principio se destaca la ruina en general («restos de gloria», «escombros») y progresivamente se enfocan los vestigios concretos, entre los que descuella lo mejor conservado y aun erigido, el «arco majestuoso de Trajano», que además se califica de «inmoble coloso». En este sintagma, si el adjetivo refuerza la perduración, clave para establecer los contrastes con lo perecedero, el sustantivo es uno de los más repetidos en los textos clásicos («Colossi, archi, teatri, opre divine» enumeraba Castiglione), pues supone lo más elevado e imponente, que a la postre también sufrirá destrucción y en el caso del arco de Trajano llegará a ser un «cuerpo descarnado». El arquetipo del cuerpo como casa, en *superbi colli* ligado a la personificación de las ruinas, aquí se invierte, porque el poema trata del *tempus aedax rerum*, de la lima del tiempo, aunque la ruina no funciona como ejemplo de problemas personales (amorosos, por ejemplo, como el soneto de Cetina «Al monte donde fue Cartago») y carece de *consolatio* o entimema al ser explícitamente una invitación elegíaca.

En la *descriptio* surge una alusión al templo de Diana, que data de finales del siglo I a. C., pero que se engastó en una construcción del siglo XVI, pues en la *cella* o sala interior se construyó el Palacio del conde de los Corbos como un caso más de aprovechamiento de materiales anteriores para nueva obra y una metáfora del avance cultural que, según la teoría clasicista, asimila el ayer. Dado el plural, también se refiere al templo de Marte, convertido en «el Hornito» del acceso al atrio de la Basílica de Santa Eulalia: «ni las huellas / de los soberbios templos se salvaron». El adjetivo *soberbio* es otro de los puntales del tópico, que se denomina *superbi colli* porque el calificativo aparece, además de en la traducción de Castiglione que hace Cetina en el soneto «Excelso monte do el romano estrago» en

el que nombra los «soberbios edificios», en los poemas de Lope de Vega (soneto «Soberbias torres, altos edificios»), en la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro bajo la forma de «estatuas soberbias» y, entre otros textos, en el soneto de Manuel Ledesma que, apurando las posibilidades combinatorias del paradigma, habla de «ilustres edificios, [...] soberbias plazas» (López Martínez, 2014: 246). Carolina Coronado asume la tradición literaria renacentista y barroca que, según prueba con las formas expresivas e, incluso, la intertextualidad constatable en su canto a Mérida, no resulta extraña en el Romanticismo, pese a las consideraciones apriorísticas respecto a este movimiento.

En el paulatino descenso de la mirada, siguen las *torres*, que el lector no asocia a Mérida, salvo los restos de la alcazaba árabe cercana al puente, porque no queda «ni ceniza», según constata la autora salvando la coherencia. Este sustantivo, habitual en la poética de las ruinas, es metonimia de la Nada, del poder destructor del tiempo. El puente se considera una «reliquia anciana» por donde discurre el Guadiana, personificado también porque sus corrientes, que son *ondas* a la manera clásica, gimen como si de un poema garcilasiano o quevedesco se tratara. La naturaleza y la civilización exhalan al unísono una queja profunda pero no desgarrada como correspondería a la exaltación romántica. Al final de la línea de bajada están los «cimientos lúgubres» del puente.⁷ En la estrofa décima el río se comporta como adúlador en la fortuna y compañero en la adversidad, pues en el ayer «arrulló lisonjero / sus triunfos y victorias, / y ora lamenta el fin de sus historias». Carolina Coronado recae en frases desgastadas en lírica, que ella misma repite (en los «Cantos de Safo» escribe «¡Si de su boca en lisonjero arrullo / la voz desciende a celebrar mi lira»). El adjetivo *lisonjero* inserto en una lira y en una reflexión sobre la inconsistencia de lo material conserva resonancias de la «Oda a la vida retirada» de fray Luis de León, pieza que inspiró a Carolina en otras ocasiones, como en el poema «A la soledad» también compuesto en liras y engastado en el mismo libro que «Mérida».

Respecto a otros poetas más próximos cronológicamente y también imantados por el agustino, José Cadalso escribe que «las aguas claras y ligeras» «te servirán de lisonjero arrullo» en la Carta a Augusta, epístola en verso que compone en 1769 y en la que, con tono también luisiano, elogia el retiro y la meditación, en un ejercicio de menosprecio de corte y alabanza de aldea destinado excepcionalmente a una mujer (Cadalso, 1979: 61). Carolina Coronado da importancia al puente porque era una de las obras más visibles de Mérida en los siglos XVIII y XIX, según confirman las ilustraciones de Laborde y décadas anteriores la imagen «Puente romano sobre el Guadiana» que fue incluida por Antonio Ponz en su *Viaje de España* (1784). Charles Clifford legó una magnífica foto que data de 1858 en la que los ojos del puente parecen prolongarse *ad infinitum* merced a la perspectiva y al juego con las líneas horizontales.

La parte central y más extensa del poema trenza tópicos literarios vinculados al paso del tiempo: el río de simbología manriqueña, el *tempus irreparabile fugit*, «lo que antes era... ahora es», la edad dorada convertida en edad de hierro («la puente / de otra edad más feliz reliquia anciana»), el *tempus aedax rerum*. Se suceden las antítesis que enfren-

⁷ La prosopopeya del río es común en la mitología e impregna asimismo las representaciones renacentistas y posteriores; recuérdense la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini, sita en la Piazza Navona de Roma y el Turia y los canales en la Fuente del Turia, composición escultórica de Vicente de Edeta, en la Plaza de la Virgen en Valencia.

tan pasado y presente a través de tiempos verbales y de adverbios (antes/ahora). En vez de albergar la clave existencial que convertiría la ruina en un ejemplo, las dos estrofas últimas hospedan la apelación a los poetas para que canten la ciudad derruida, según una variación del *locus communis* de invocación a la musa de origen virgiliano. Carolina Coronado se desvía de la pauta común con esta llamada, que sustituye la destinada a los supuestos interlocutores directos, entre los que destaca el viajero que contempla el panorama, plasmado también en pintura como recurso de vivificación del paisaje al introducir la figura humana y para establecer una idea de las dimensiones de columnas, templos... por comparación con el hombre. Con tono clasicista, los poetas pulsán «divinos la cítara sagrada», imagen platónica que los asimila a Apolo y Orfeo, fácilmente asumida en el Romanticismo cuya poética insiste en el origen sobrenatural del estro. La increpación directa «cantad, poetas» culmina en tonos garcilasianos —primera estrofa de la «Oda a la Flor de Gnido»— que reafirman la confianza en que el canto, a la manera órfica, produzca efecto en la naturaleza: «y el fúnebre lamento / hiera las aguas y lastime el viento».

En un poema propenso la *amplificatio* y a la redundancia (exceso de parejas adjetivales con sinonimia «triumfos y victorias», de estrofas de contenido cercano, etc.), Carolina Coronado sigue directrices clásicas e incluso selecciona el legado de Roma en suelo patrio, en concreto en su tierra natal. Sin deslizarse por el tipismo, toma como punto de partida el entorno cercano, Mérida aún no imponente como en la actualidad, y lo eleva a lo general. En la selección de los elementos arqueológicos omite el teatro, porque entonces no estaba excavado. Habría que esperar hasta el 18 de septiembre de 1910 para que comenzaran las excavaciones arqueológicas en el teatro y el anfiteatro de Mérida y se iniciara una labor de búsqueda y reconstrucción que se ha prolongado hasta la actualidad (Barroso *et al.*, 2010).⁸

La instantánea de Carolina Coronado, que nació en 1920, el año de la publicación del último volumen del *Voyage*, es una continuación de las ilustraciones de la ciudad ofrecidas por Alexandre de Laborde, frutos de su recorrido por España desde 1798 hasta 1806.⁹ Estas ilustraciones reflejan las consecuencias de la falta de mantenimiento, del deterioro y del impacto de los procesos de urbanización acaecidos en el siglo XIX sobre los monumentos, que dejarían a muchos de ellos en un pésimo estado que se prolongaría hasta la declaración de las ruinas emeritenses en 1913 que propició las sucesivas actuaciones de conservación (Pardo Fernández, 2012: 339). Los libros de viajes ilustrados y los testimonios de

⁸ Hubo antecedentes sobre todo en el siglo XVIII. Destaca la actividad de Manuel de Villena Moñizo, que fue comisionado en 1791 por Carlos IV para excavar y documentar las antigüedades de Mérida. Consideró la ciudad como un gran yacimiento y plasmó los resultados en 18 láminas que contienen dibujos, mediciones y textos. También es reseñable la labor de Esteban Rodríguez, dibujante que a mediados del siglo XVIII acompañó al marqués de Valdeflores en el viaje que, en su calidad de académico de la Historia, hizo para recopilar documentación antigua (Barroso *et al.*, 2010). Se considera que el primer historiador y difusor de la historia de Mérida fue Bernabé Moreno de Vargas con su célebre *Historia de la ciudad de Mérida*, editada en 1633.

⁹ Laborde viajó por distintas zonas de España con un equipo de dibujantes, entre los que destacaban Jacques Moulinier y François Ligier, siguiendo los modelos de la Ilustración y de los viajes napoleónicos. Como resultado, publicó en París cuatro volúmenes ilustrados con 349 grabados de gran calidad. La publicación se alargó desde 1806 a 1820 por el estallido de la guerra de España. Laborde, como otros extranjeros en ruta por la Península, fijó la imagen romántica de España como un escenario capaz de desencadenar un gran número de emociones y de experiencias estéticas. Creó estereotipos culturales de gran calado como la consideración de que España es la antesala de Oriente (Quílez, 2006).

fotógrafos pioneros como el Clifford y Laurent difundieron los tesoros artísticos patrios y estimularon la restauración monumental y la tutela del patrimonio cultural (González Varas-Ibáñez, 1999: 23; González Reyero, 2006).

Laborde presenta la ruina del acueducto con la naturaleza apropiándose de lo que era suyo y la civilización le había arrebatado. En otra vista, ocupan la arena del anfiteatro y del teatro —del que solo se adivinan las gradas— un pastor y su rebaño, nuevo signo de la vuelta a lo primitivo. En el panorama general de la ciudad el puente aparece imponente, atravesado por el sosegado caudal del Guadiana en la llanura, elemento que Carolina no olvida mencionar. Aunque plasman los restos del pasado, las ilustraciones no transmiten un lamento ni provocan la sensación de melancolía, tal vez porque los intereses de Laborde son arqueológicos y de relación de la riqueza monumental, movidos aun por presupuestos heredados de la Ilustración, y no de evocación subjetiva como sí sucede en el poema de Carolina, cuya peculiaridad consiste en vincular una percepción romántica a la tradición renacentista y barroca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARROSO MARTÍNEZ, Yolanda *et al.* (2010). *100 años de arqueología en imágenes*. Badajoz: Instituto de Arqueología de Mérida-Consortio de la Ciudad Monumental-Museo Nacional de Arte Romano.
- CADALSO, José (1979). *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. de Nigel Glendinning y Nicole Harrison. Londres: Tamesis Book Limited.
- CLARK, Timothy (1997). *The Theory of Inspiration: Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*. New York-Manchester: Manchester University Press.
- CORONADO, Carolina (1991). *Poesías*, ed. de Noël Valis. Madrid: Castalia.
- COTILLA VACA, Marcelino, (1994). «Sentimiento patriótico y sustrato histórico español en los versos de Carolina Coronado», *Coloquios históricos de Trujillo*, octubre.
- FERNÁNDEZ-DAZA, Carmen (2013). *Medellín y Hernán Cortés en la obra de dos escritoras del siglo XIX: Carolina Coronado y Vicenta García Miranda*. Almendralejo: PROINES.
- FOULCHÉ-DELBOSCH, Raymond (1905). «Notes sur le Sonnet *Superbi colli*», *Revue Hispanique*, XXI, pp. 225-243.
- GARCÍA GARCÍA, Alegra (2015). «Paisajes de ruinas en la pintura del romanticismo español: un breve recorrido», *Mito. Revista Cultural*, n.º 43, 8 de julio de 2015, en línea: <http://revistamito.com/paisajes-de-ruinas-en-la-pintura-del-romanticismo-espanol-un-breve-recorrido/>.
- GARCÍA MERCADAL, José (1952). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols. Madrid: Aguilar.
- GONZÁLEZ REYERO, Susana (2006). *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- HAIDT, Rebecca (2011). «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y praxis fenomenológica», *Anales*, 23, pp. 233-257.
- JENKINS WOOD, Jennifer (2014). *Spanish Travelers at Home and Abroad, 1850-1920: From Tierra del Fuego to the Land of the Midnight Sun*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- KIRKPATRICK, Susan (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra.
- LABORDE, Alexandre de (1806-1820). *Voyage pittoresque de l'Espagne*. Paris: Pierre Didot.

- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2010). «Antecedentes clásicos de la poética de las ruinas», en Salvador Crespo Matellán *et al.*, *Teoría y análisis de los discursos literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 227-235.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2014). *La llave de escribir. Teoría y creación en los Siglos de Oro*. Sevilla: Renacimiento-UEX.
- MOREL FATIO, Alfred (1894). «Histoire d'un sonnet», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, I, pp. 97-102.
- MOREL FATIO, Alfred (1904). «Histoire de deux sonnets», *Études sur l'Espagne*, III, Paris, pp. 141-161.
- ORDIERES DÍEZ, Isabel (1995). *Historia de la restauración monumental en España: 1835-1836*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ORTIZ ROMERO, Pablo (2007). *Institucionalización y crisis de la arqueología en Extremadura. Comisión de Monumentos de Badajoz. Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- PARDO FERNÁNDEZ, María Antonia (2012). «Carolina Coronado y su tiempo. El despertar de la conciencia patrimonial en el ámbito extremeño», *Actas de las III Jornadas de Almedralejo y Tierra de Barros*. Almedralejo: Asociación Histórica de Almedralejo, pp. 333-346.
- PARTZSCH, Henriette (2007). «Carolina Coronado: A Larra», en Dolores Romero López *et al.* (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas*. Bern: Peter Lang, pp. 249-259.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel María (1986). *Carolina Coronado: Etopeya de una mujer*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- QUÍLEZ, Francesc (2006). «Aproximación a las fuentes literarias del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*», en Jordi Casanoves y Francesc Quílez (comisarios), *Catálogo de la exposición «El viaje a España de Alexandre de Laborde»*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

BREVES REFLEXIONES SOBRE UN FABULISTA NOVOHISPANO OLVIDADO: JUAN NEPOMUCENO TRONCOSO

Antonio LORENTE MEDINA
Universidad Nacional de Educación a Distancia

La decadencia y desaparición del *Diario de México* entre los años 1814-1817 supuso un serio quebranto en la creación de un proyecto colectivo mexicano que encauzara y fortaleciera la cultura en México y sus creaciones literarias.¹ La fábula neoclásica, que se había manifestado como una de sus creaciones más representativas, sufrió también un deterioro considerable y sus numerosos cultores se dispersaron en el ambiente de guerra civil en que estaba sumido el país. En este sentido, las cifras de las fábulas publicadas en el periódico mexicano durante el período 1812-1816 son suficientemente elocuentes y hablan por sí mismas de la involución sufrida en su seno: 32 para el año 1812; 20 en el segundo semestre de 1813, tras su reaparición; 11 en 1814; 8 en 1815; y una (1) en 1816.

Por fortuna para la literatura mexicana estos años contemplaron el ascenso y la consagración de José Joaquín Fernández de Lizardi como el escritor más ilustre de las primeras décadas del siglo XIX, y, paradójicamente, un desarrollo considerable de la fábula neoclásica; en primer lugar con la publicación de sus *Fábulas del Pensador Mexicano* (1817),² y a renglón seguido con la aparición de las *Fábulas* de Juan Nepomuceno Troncoso dos años después.³

¹ Para el conocimiento de la importancia del *Diario de México* en la historia de la cultura en México son fundamentales, además del estudio clásico de Wold, 1970, los trabajos de Martínez Luna, 2002, 2004, 2009 y 2011.

² Fernández de Lizardi, 1817.

³ Troncoso, 1819. En lo sucesivo citaré siempre por esta edición.

Sería superfluo subrayar ahora la importancia de Lizardi en las letras mexicanas y su valor como fundador de la novela hispanoamericana. No lo es, en cambio, pretender esclarecer aspectos de la vida y la obra del segundo fabulista, Juan Nepomuceno Troncoso, un personaje prácticamente desconocido para la crítica mundial. Lo esencial de su vida está recogido en el *Diccionario de insurgentes*⁴ y, recientemente, en el artículo de Tecuanhuey Sandoval.⁵ Por ellos nos enteramos de que nació en Veracruz, el 12 de mayo de 1779, en el seno de una familia representante de la elite portuaria (su padre, natural de Vigo, alcanzó la regiduría perpetua del puerto de Veracruz), y que realizó estudios en el convento de san Francisco de Tehuacán por espacio de un año y medio hasta que en 1793 pasó a Puebla para cursar Filosofía en el Seminario Palafoxiano. En 1795 obtuvo el título de bachiller por la Universidad de México y nueve años después (1804) terminó la carrera de Leyes.⁶ Entre 1808 y 1814 su vida se nos desvanece, de modo que ignoramos cuándo se ordenó sacerdote y en qué momento regresó a Puebla, muy probablemente al amparo de su hermano, José María, que unos años después sería vicario y provisor de la diócesis. Solo sabemos que a finales de 1814 mandó una carta al Cabildo Catedralicio quejándose de la detención arbitraria y el atropello que había sufrido por parte del comandante de la Villa de Orizaba, Francisco Hevia, como consecuencia de la denuncia interpuesta por unos civiles, que le acusaban de ser sospechoso de considerar justa la insurrección de Morelos.⁷ Desconocemos también si su defensa fue tramitada por el tribunal eclesiástico a que se acogió; pero su caso, por usual en la época, se erige en un ejemplo del religioso hostigado por las fuerzas realistas, con razón o sin ella. Y de eso parecía quejarse cuando pormenorizaba en su escrito sus servicios de auxilio espiritual a los soldados realistas caídos en combate, como prueba de su adhesión a la causa real mientras duró la ocupación de Morelos. Sea como fuere este agrio episodio, su vida volvió a quedar en penumbra hasta 1819, en que aparecieron publicadas sus *Fábulas* en México, y un año después reaparecía en la vida pública «como un firme partidario de la revolución desencadenada por la Constitución de la Monarquía Española» en 1820, para destacarse como un importante publicista y ferviente liberal. En su imprenta (La Liberal) publicó un folleto inmediatamente después del 20 de junio en el que exponía las profundas consecuencias que se derivaban de la Carta Magna, a la vez que denunciaba la injusticia que suponía para los americanos la privación de los derechos constitucionales en términos muy similares al panfleto titulado *El liberal a los bajos escritores*.⁸ Desde *La Abeja Poblana*, periódico que fundó el 30 de noviembre de 1820, divulgó sus ideas liberales bajo el seudónimo de el Gallego JT. Basado en la doctrina de Locke, justificó la mudanza política ocurrida en España, realizó la au-

⁴ Miquel i Vergés, 1969, p. 576.

⁵ Tecuanhuey Sandoval, 2010, pp. 383-416.

⁶ Según Miquel, dominaba varios idiomas (francés, inglés, italiano, latín y tenía bastantes conocimientos del griego).

⁷ Carta del 12 de noviembre de 1814, estudiada por Tecuanhuey Sandoval, 2010, p. 406 y nota 50.

⁸ He manejado el ejemplar existente en el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, Sección Impresos, legajo 1820, Ago[sto]-Dic., publicado en Puebla, el 28 de septiembre de 1820. Tanto este folleto como el de Troncoso forman parte de los numerosos folletos publicados desde la restauración de la libertad de imprenta en México (junio de 1820) dedicados a elogiar la Constitución de 1820 y a denunciar su incumplimiento por parte de las autoridades —incluido el propio virrey— o a combatirla por diversas razones, estudiadas por Arenal Fenochio, 2002, pp. 535-546. En concreto, el panfleto *El liberal a los bajos escritores* originó una larga polémica entre partidarios del virrey Ruiz de Apodaca (entre los que se encontraba Fernández de Lizardi con su *Justa defensa del Excmo. Sr. Vir[r]jery de N. E. por El Pensador Mexicano*) y detractores, recogida por Ferrer Muñoz, 1993, pp. 280-285.

toridad del poder legislativo, defendió —frente a todas las trabas oficiales— la recién decretada libertad de imprenta, con la que se educaba a los ciudadanos para que desterraran definitivamente la tiranía, y recordó a los gobernantes mexicanos «los límites constitucionales de su acción». En diversos escritos rechazó el uso de la diatriba o de la adulación en la prensa, porque según su criterio «obnubilaban las conciencias del público» y «enajenaban las funciones» de esta; mostró el agravio comparativo entre las libertades en la Península y en América; defendió el principio de igualdad de derechos consagrado por la Constitución y reivindicó los derechos de los españoles americanos a influir en las deliberaciones del Congreso; y señaló las contradicciones legales que permanecían en México, hasta concluir afirmando que los americanos estaban regidos «por una monstruosa mezcla de nuevo y antiguo gobierno». A finales de febrero de 1821 publicó el Plan de Iguala, firmado el veinticuatro de ese mes entre Iturbide y Vicente Guerrero.

No es de extrañar por eso que el gobernador de Puebla, Ciriaco de Llano, sugiriera al virrey el encierro de Troncoso en el penal de San Juan de Ulúa,⁹ aunque al final las autoridades optaran por enviarlo al curato de Molcajac, desde donde siguió escribiendo impenitentemente. El paso final hacia la Independencia lo dio unos meses después con su escrito «Derechos y deberes del ciudadano», en el que, siguiendo las tesis de Mably,¹⁰ conminaba al pueblo mexicano a eliminar sus cadenas y a abandonar sus posiciones pusilánimes, recordándole que él era el verdadero legislador de su nación. Todas estas ideas se concretaron en la «Carta al general en jefe del ejército imperial el señor D. Agustín de Iturbide».¹¹ En ella hablaba ya de manera explícita del «momento legislativo de los mexicanos» y de romper «con la herencia legislativa de los españoles», porque estaba plagada «de providencias bárbaras de los conquistadores con unas modificaciones y restricciones más bárbaras todavía».¹²

Como conclusión de tan exigua biografía, quizá convenga señalar que Juan Nepomuceno Troncoso, pese a las frecuentes lagunas de su vida entre 1808 y 1820, se inserta en el sector del clero poblano que llegó a las convicciones independentistas una vez agotadas las expectativas autonomistas que la Constitución de Cádiz (1812) y su renovación en 1820 despertaron en México. Su camino, como el de tantos otros, parece forjarse entre las contradicciones que vivió el poder civil en México durante estos años, sacudido por el movimiento insurgente y por las reacciones que este movimiento generó (favorables unas, desfavorables otras y tibias y dubitativas las más), por la frustración de las esperanzas criollas de participación y representación política y, en el caso de Puebla, además, por las numerosas tensiones que surgieron en el seno de su diócesis en el intento, por parte del obispado, de controlar a los sacerdotes insurgentes, o simpatizantes, y por la denominación de ciertos cargos de importancia dentro de la administración eclesial. Y todo ello sin olvidar las difíciles relaciones que los obispos poblanos tuvieron en estos años con el virrey y de-

⁹ El gobernador de Puebla abrió un proceso contra él, a nombre del Regimiento de Infantería de Extremadura, con motivo de la publicación de un folleto, titulado *Pascuas de un Militar*, aunque —por lo que sabemos— sin mayores consecuencias.

¹⁰ No por casualidad Troncoso había traducido *Des droits et des devoirs du citoyen*, del Abad Gabriel Bonnot de Mably, en el que se atacaba el despotismo ilustrado existente en Francia, y el gobierno inglés, porque primaba el poder ejecutivo sobre el legislativo.

¹¹ Fechada en Puebla, el 31 de agosto de 1821.

¹² Tecanhuey Sandoval, 2010, p. 414. En su afán por emanciparse de España, Troncoso llegó a acogerse a la «gloriosa herencia prehispana» para elaborar las nuevas leyes mexicanas.

más autoridades realistas. Es en este contexto enrarecido, en el que muchos sacerdotes sintieron la necesidad de manifestar en público sus opiniones sobre los problemas políticos que estaban viviendo, en el que aparece la figura de Juan Nepomuceno Troncoso con un corpus doctrinal que muestra la coherencia de sus ideas liberales y la evolución de su pensamiento hacia la Independencia. Sus escritos, plasmados en eruditos opúsculos fuertemente influidos por Locke (*Ensayo sobre el gobierno civil*) y Mably (*Des droits et de devoirs du citoyen*) avivaron una opinión pública poblana que se encauzó mayoritariamente a favor de la fundación de un nuevo Estado.

No parece, sin embargo, que en sus *Fábulas* Troncoso incluyera el tema político, posiblemente porque cuando las compuso aún no había tomado claramente partido, o bien porque, imbuido de la estética neoclásica, consideraba las fábulas un género didáctico, cuya finalidad educativa debía primar sobre cualquier otra intención (sin desestimar algunas, como la destinataria a quien iban dirigidas, su sobrina María Ignacia del Paso Troncoso, o el tono agradecido con que las confeccionó el autor). Quizá por eso el libro se abre con el aserto horaciano que sirve de pórtico a todo el fabulario, en el que se destacan su finalidad pedagógica y el cauce literario por el que ha de discurrir:

El que enseñar quisiere
verdades a los hombres
no las diga desnudas,
disfrácelas en cuentos y canciones

En la ambientación de sus fábulas Troncoso desarrolla una espacialidad por lo general cargada de un fuerte proceso humanizador, de inspiración clásica, con predominio de personajes humanos sobre el mundo animal. En consecuencia, la mayor parte de los lugares en que se desarrollan son ambientes urbanos o inconcretos, con algún emplazamiento en la Roma o en la Grecia Clásica,¹³ que se intensifica en el caso de la fábula XXXVII («La batalla de los gigantes») en que se hace una narración paródica de la *Gigantomauquia* y se nos ofrece un espacio mítico cosmológico. De ahí que abunden las farmacias, los mesones o restaurantes, los talleres de pintura, las cocinas o las casas de enfermos y los hospitales; lugares todos relacionados con profesiones que implican unas dotes naturales, cierto grado de especialización en los conocimientos y constancia en su dedicación: médicos, pintores, boticarios, jueces y cocineros.

Hay en ellas ecos de las *Fábulas literarias* de Iriarte, algo razonable si pensamos en la considerable resonancia que la obra del fabulista canario tuvo en México.¹⁴ Desde luego advertimos coincidencias temáticas entre uno y otro en aspectos, como los requisitos que ha de reunir todo buen poeta (fábula LIV de Iriarte,¹⁵ «El pedernal y el eslabón», y XVII-XVIII de Troncoso: «El cocinero y el galopín» y «El médico desterrado»); la crítica a los que solo saben hacer una cosa (XLV de Iriarte: «El manguito, el abanico y el quitasol», y XL de Troncoso:

¹³ Otro tanto ocurre con muchos de sus personajes —Serapio, Bibio Rufo, Tulio, Cupido, Homero, Enoe, Mops, Hera, Plinio, Aristóteles, Ovidio, Horacio, Papiniano o Plauto— que remiten también al mundo grecorromano.

¹⁴ Un buen ejemplo indirecto de ello nos lo ofrece la cantidad de textos del *Diario de México* (entre 1805 y 1812) en que se cita a Iriarte (65) frente al resto de los fabulistas europeos, clásicos o modernos: Esopo (13), Samaniego (7), Fedro (5), La Fontaine (3), Florián (2), Lessing (2), Gay (0). El curioso, o interesado, puede comprobarlo fácilmente en Martínez Luna, 2002.

¹⁵ Iriarte, 1963.

«El pintor de cipreses»); sobre el uso de galicismos en la lengua (V de Iriarte: «Los dos loros y la cotorra», y XI de Troncoso: «El perico francés»), o de arcaísmos (XXXIX de Iriarte: «El retrato del golilla», y XXXVIII de Troncoso: «El pavo y el halcón»); contra los recolectores de libros que no leen o se sienten sabios solo porque conocen el título de sus libros (LXII de Iriarte: «El burro del aceitero», y XXVIII de Troncoso: «El rico y los eruditos»; LXVI de Iriarte: «El ricote erudito», y VIII de Troncoso: «Del Boticario»); contra quienes comienzan elevando su estilo para verse precisados a humillarlo después (XVIII de Iriarte: «El caminante y la mula de alquiler», y XLVI de Troncoso: «Los caballos de alquiler») o sobre la confusión entre los defectos de una obra y los de su autor (XXXIV de Iriarte: «El cuervo y el pavo», y XXII de Troncoso: «El censor de Plauto»). En el último caso, «El censor de Plauto», Troncoso llega en su emulación a contrahacer algunos versos de la fábula de Iriarte en que se basa:

Todo *eso no viene al caso*.¹⁶ Más querría decir este; pero al paso
(le responde el Cuervo), le sale un viejo del concurrencia
porque *aquí solo tratamos* diciendo: nada de *eso viene al caso*,
de ver qué tal vuelo *aquí solo se trata de su ciencia*.

Con todo, no conviene exagerar la influencia de Iriarte en Troncoso, porque hemos de tener siempre presente cuando se trata de fábulas que su originalidad no depende del tema desarrollado, normalmente un tópico utilizado por otros desde la Antigüedad, sino del tratamiento que se hace de él; y en este sentido hay que subrayar las múltiples variaciones métricas y anecdóticas que Troncoso nos propone en las suyas. Con toda seguridad es esta una lección que Troncoso aprendió de otros fabulistas —como el mismo Iriarte: el que la originalidad se mantiene siempre que se cambien las historias narradas y (o) los moldes poéticos en que se escriben—.

La disposición de sus fábulas en el libro no parece obedecer a ningún plan preconcebido; antes bien, la variedad de los temas tratados y de los metros utilizados muestra que Troncoso ha incorporado en su acervo la idea que la preceptiva clásica establecía sobre las características que toda colección de fábulas había de poseer. En cualquier caso, dos grupos temáticos se imponen sobre los demás: el dedicado a los malos escritores, y el dirigido contra los necios engreídos; con la salvedad, lógica por otra parte, de que la contaminación entre uno y otro grupo dificulta la adscripción de una fábula a uno concreto. Diversos asuntos de gran tradición popular completan los temas satirizados en sus fábulas, como los cobardes que alardean estando a buen recaudo (fábula XIV, «El cordero y el lobo», recreación del *miles gloriosus*), la venalidad de los jueces menores (fábula IX, «La fiesta que hacían los animales al gorgojo»), los que se pierden en lo accesorio olvidando lo fundamental (fábula XLI, «Defensa del burro»), o actualizan consejos populares o refranes, como «El perro y la oveja» (fábula II, basada en el refrán de «Piensa el ladrón que todos son de su condición»), y «Un padre y un hijo» (fábula III), que reproduce una fábula medieval casi homónima: «El padre anciano y su hijo». ¹⁷ Incluso recoge de forma excepcional una fábula (la sexta) dedicada a la educación de las jóvenes mujeres casaderas para que no se deslumbren con los alardes aparentes de sus posibles pretendientes y sepan distinguir entre la virtud y el fingimiento («El mono disparado en Cupido»).

¹⁶ Las palabras realzadas con cursiva son mías.

¹⁷ Rodríguez Adrados, 1987, III, p. 517.

Dejamos para otra ocasión el análisis pormenorizado de toda su fabulística, para centrarnos exclusivamente en el primero de los grupos temáticos: la crítica a los malos escritores. Este tópico, aplicado a los poetas, aparece por vez primera en la fábula XVII, «El cocinero y el galopín», donde el autor aprovecha la reprimenda que el primero propina a su ayudante por haber mezclado este de forma indebida las diversas especies en el guiso y haber echado a perder el plato. La homologación entre cocinero y poeta se percibe en la equivalencia de procedimientos que usan uno y otro, en la equiparación entre *especies* y *adverbios*, *reglas* y *paladar*, y en la destreza innata como atributo consustancial a ambos. En opinión de Troncoso, sin la atinada conciliación de todos estos elementos— cualidades innatas y conocimientos de las reglas— ni el potaje ni el poema tendrán «buen sabor». Como vemos, una crítica en toda regla a los poetas que escriben sin condimentar su trabajo porque les falta «paladar y juicio» y solo se atienen a las normas establecidas:

¡Oh!, qué bien les habla el razonamiento
a los que a tolondro y sin ningún tiento
llenan sus escritos de tropos y flores,
que bien distribuidos formarían primores,
y si esto es por falta de buen paladar
busquen otras artes en que se ocupar (p. 47).

Una variante del asunto se halla en la fábula XXXI, «Los dos pintores», personajes que conocen las reglas de pintar (léase escribir), pero son incapaces de hacerlo porque sin una buena mano para nada sirve «saber las reglas», aunque su moraleja tenga más que ver con «hombres muy instruidos» en las leyes, pero incapaces de saberlas aplicar, que con escritores. La fábula XVIII, «El médico desterrado», recalca la necesidad de perfeccionar el ingenio propio con estudios permanentes, con el fin de evitar caer en la presunción de los ignorantes, como el médico de la historia que le sirve de soporte a la fábula, expulsado de Roma por ignorar su profesión y curar de oficio «a son de trompeta» y «en mula retinta». Y la fábula XXXIV, «El pintor y el escultor», satiriza a los escritores que cuentan historias antiguas ignorando el tiempo en que ocurrieron los hechos y desvariando por no centrarse en «lo que sea fácil y nuevo». Si en la anterior la ambientación urbana se situaba en un pasado remoto, con fórmulas del cuento popular como «Érase una vez...», en esta la moraleja final presenta un vago recuerdo del «sabio perro del Nilo» de la fábula «El perro y el cocodrilo», de Samaniego, cuando aconseja «tomar del escultor el consejo».

La fábula XXXVI, «El galopín y el cocinero» constituye la antítesis de la fábula XVII —y el propio título lo explicita con la inversión de sus términos respecto de esta—. Narra la actuación fraudulenta del galopín, que se aprovecha de la ausencia temporal del cocinero y de que el potaje ya está hecho y solo hay que calentarlo para alzarse con el mérito, robándose al verdadero autor. Como vemos aquí, el criticado es el plagiario. Esta figura, junto con la del imitador servil, aparece con cierta frecuencia en sus fábulas, como la fábula XXX, «El mastuerzo y la rosa», donde Troncoso centra la oposición entre uno y otra para aplicarla a algunos personajes próximos a él, que se apoderan de trabajos ajenos y los dan como propios.¹⁸

¹⁸ Lo curioso es que él también cayó en este defecto cuando imprimió como suya la fábula de Mendizábal «Los animales en Cortes», si bien la adornó con paratextos justificatorios y la transformó ligeramente en alguno de sus versos. Con todo, aquí lindó con el plagio, como avisara Mendizábal en la «Advertencia» y en su fábula I, «el mochuelo», inspirada en la fábula LXI de Iriarte, «El sapo y el mochuelo». Ver Lorente Medina, 2011, p. 124.

Relacionadas con estos —y concomitantes— están sus críticas a los poetas pretenciosos, que prometen grandes obras, pero terminan dando a la prensa escasamente «un verso de pie quebrado». En ellas subyace el tópico horaciano «Parturient montes, nascitur ridiculus mus», que les sirve de base, como se encarga de recordar irónicamente en la moraleja de la fábula XXXIII («Poeta»):

Cuidado con las promesas
 los exordios y aparatos,
 no sea que nos apliquen
 los versos de Horacio Flaco¹⁹ (p. 82).

La misma crítica, más desarrollada porque la une a su ataque a los poetas tardobarrocos —y con idéntico título, «El poeta»— reaparece en la fábula XLII. La historia, al parecer, se la inspiró un amigo suyo que había encargado a un poeta local que cantara en verso las alabanzas de una dama y que, cuando fue a recoger el poema, vio horrorizado que el poeta se había extralimitado en el exordio con la invocación a las musas y con la confección de una larga relación de dioses de la antigüedad, en detrimento del motivo real del encargo. El astuto proceder del amigo en el momento en que el poeta le pidió el cobro de su trabajo, haciéndole trotar todo el día por calles, edificios y paseos de la ciudad para, al final, sacar de su bolsillo el dinero y pagarle, motivó la queja extrañada del poeta por su insólita actuación cuando al final «dio de contado el precio». En su respuesta al vate su amigo señaló que no había hecho sino corresponder a lo que este había realizado con su poema de encargo: llenarlo de invocaciones, exordios y dioses, relegando a un mísero final lo que constituía el motivo de su petición (el elogio de una dama).²⁰

Ecós de la crítica al barroquismo se encuentran también en la fábula XXXVII, «La batalla de los gigantes», y en la fábula XXI, «El payo instruido a la violeta», si bien en ambas los destinatarios no son los escritores, sino los embusteros revestidos de ciencia, o los inadvertidos e ilusos lectores, que creen a pies juntillas lo que leen escrito en letras de molde. En ambas Troncoso presenta un escenario colosal con un ambiente cósmico, como corresponde a los personajes que las pueblan y al tema criticado y desarrollado a un mismo tiempo. En el primer caso, a la lucha entre los dioses del Olimpo y los Gigantes, hijos de Gea, que pretendía con ellos vengar a los Titanes y derrocar a los dioses. El argumento resume en esencia la *Gigantomaquia*, como anticipamos unas páginas antes; un tema profusamente tratado y conocido en la poesía y en el arte. El metro utilizado, en consonancia con el tema, el romance heroico en endecasílabos, se prestaba al desarrollo amplio y sostenido; de ahí la considerable extensión de la fábula. Pero desde el *promitio* el autor se encarga de romper el tono grandilocuente del relato presentando dos interlocutores inter-

¹⁹ Exactamente Troncoso se refiere al fragmento de la *Epístola ad Pisones* en que Horacio relata un naufragio triste y nos presenta a un artista que representa todo el asunto con un ciprés. Sin poner en duda la lectura directa de Horacio en el veracruzano, hemos de recordar que José Agustín de Castro había hecho unos años antes una traducción parafrástica en verso de este fragmento, titulada «Anacreóntica», que publicó en su *Miscelánea de poesías humanas* (Puebla, 1797), pp. 28-31. Observemos la proximidad entre el texto antecitado y el comienzo de «Anacreóntica»: «Con razón Horacio / critica a los poetas / que con ostentosos / exordios comienzan». No está de más recordar que este tema aparece desarrollado en la fábula XL de Troncoso («El pintor de cipreses»).

²⁰ Una variante del mismo tema se encuentra en la fábula LXIII, «La hormiga y la abeja», en que la segunda recrimina a la primera por usar curvas y rodeos en vez de seguir el camino recto y sencillo.

nos, réplicas del yo del emisor y del yo del lector, al que el fabulista considera ya cansado de la lectura farragosa de mitos y cuentos, para ofrecerle «un asunto verdadero», aunque alejado de la preceptiva tradicional:

Ya sé que no me es lícito mezclarte
en estas hojas los constantes hechos,
pero por escribirte unas verdades
quiere mi gusto cometer tal yerro (p. 88).

Pese a su advertencia, el emisor comienza su narración con la presentación de los diversos gigantes que intervienen en la *Gigantomaquia* y de sus preparativos para atacar a los dioses, amontonando los montes de Tesalia, Orse, Flegra, Olimpo y Pelión, como si de piedras se tratara. La violencia repentina con que inician la guerra coge desprevenidos a los dioses, que huyen precipitadamente transfigurados en animales: Juno en vaca, Júpiter en carnero, Venus en pez, Diana en gato y Apolo en cuervo. En esta pendiente hiperbólica continúa su historia con la terrible batalla que empeñan unos y otros y con la incertidumbre sobre la victoria, que al final se decanta en favor de los dioses y de los héroes (Hércules):

Júpiter disparó su artillería,
y valido de rayos y de truenos
derribaba los montes, las escalas,
y cantó la victoria por los cielos (p. 91).

En medio de tan grandiosa narración, en la que no falta ni la pormenorización de los combates, ni el castigo final de los soberbios, el paciente interlocutor pregunta al hablante-autor por qué ha insertado el tema mitológico en la fábula si al comienzo de ella dijo que solo iba a referir verdades. El fabulista entonces nos vuelve a sorprender de nuevo aclarando que todo lo narrado lo había hecho como ejemplo *a contrario*, para prevenirlo y prevenirnos de quienes afirman que van a hablar de cosas ciertas y bien estudiadas y, a la hora de la verdad, son simples embusteros.

En la segunda fábula, «El payo a la violeta», cuyo título constituye un homenaje explícito a José Cadalso,²¹ Troncoso señala la nula utilidad de muchos impresos que circulan por el mundo, a veces incluso nocivos, que confunden y provocan el desvarío de lectores inadvertidos, como le espeta el amigo *indigesto* al payo narrador. Es verdad que la figura elegida por el autor para contar nada menos que la legendaria enemistad entre grullas y pigmeos, con el añadido de la leyenda de los gigantes Tityo, Giges, Palante, Gerión y Ferragús, las referencias a los esciápodas (hombres de un solo pie de desmedido tamaño), y la alusión a las mujeres sin cabeza y con ojos en el pecho, es especialmente asombrosa: un payo; es decir, un campesino, ignorante y rudo. La ironía que subyace en toda la fábula

²¹ No será la única ocasión en que la figura de Cadalso y de sus obras, *Los eruditos a la violeta* y el *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta* (1772), subyazcan en los temas elegidos por Troncoso para desarrollar algunas de sus fábulas, como ocurre en la fábula VIII, «El boticario». Por otra parte, este asunto no deja de ser un eco de la oposición entre hombres de letras y eruditos violetos, suscitada hacía tiempo en España, y, junto con el ataque a los falsos eruditos, un lugar común en las letras hispanas a un lado y otro del Atlántico. Ver al respecto, Insúa, Mariela, 2011, pp. 61-79.

surge precisamente de la figura elegida como narrador y del contraste entre las expectativas que podía esperar un lector novohispano del personaje y la mezcla abigarrada y caótica de historias que contempla en la fábula que cuenta el payo y acepta como verídicas.²²

Tampoco olvida Troncoso a los censores maledicentes, que, incapaces de juzgar atinadamente las virtudes o defectos de las obras ajenas, critican al autor por circunstancias irrelevantes para su ingenio, como su lugar de nacimiento, su aspecto físico, o su lugar en la sociedad. El tema aparece en la fábula XXII, «El Censor de Plauto», que lógicamente el autor sitúa en la Roma republicana de Plauto —«aquel famoso / poeta enérgico, puro, sentencioso, / festivo y sazonado»— y en una «concurriencia de hombres sabios». La gradación de motivos expuestos por el censor culmina con el recordatorio del estado social del célebre dramaturgo: un esclavo; y, por ende, incapaz de producir algo grande. La intervención de un anciano sabio, que le interrumpe en medio de su panfletaria exposición, cierra la historia señalando la irrelevancia de sus razones, subrayada con un cambio en la métrica, que, de ovillejos heptasílabos y endecasílabos, pasa a un serventesio en endecasílabos: «Más quería decir este; pero al paso / le sale un viejo de la concurrencia / diciendo: nada de eso viene al caso, / aquí solo se trata de su ciencia». Una variante matizada de esta se encuentra en la fábula XXXIX, «El caballo, la tortuga y el buey», en cuyo final el buey recrimina irónicamente a la tortuga por murmurar contra el caballo solo porque, en el fondo, envidia sus prodigiosas facultades.

Muy original resulta la fábula XX, «El toreador disfrazado», en que Troncoso aconseja a un amigo que encubra sus obras con un seudónimo con el fin de que la aplaudan como erudito los mismos que lo critican ahora, gracias al prestigio que tenía en su época publicar las obras con seudónimos. Aprovecha para ello la anécdota del torero que, harto de que le critiquen sus paisanos, oculta su cara a la plebe y esta lo aplaude a rabiar pensando que es un torero extranjero. Como vemos, Troncoso se vale de un recurso literario tradicional en la literatura y frecuente en su fabulística, el disfraz, que generalmente lo usa para atacar a necios engreídos y a fatuos parlantes, que ocultan bajo el velo de su apariencia —o de su verborrea— la realidad de su persona, como podemos ver en las fábulas I «Del lobo», V «El burro disfrazado y la zorra», VI «El mono disparado en Cupido», XIII «La mona pintora» y varias más que consideramos innecesario señalar. Lo excepcional aquí es confiere a su uso, bajo la forma de seudónimo, una finalidad positiva, carente en sus restantes fábulas: conseguir para los escritos del amigo el aplauso de sus conciudadanos (a la par que critica las veleidades de estos) gracias al prestigio que esta licencia poética había adquirido en su época.

Clausura este apartado la fábula XXXV, «El burro y la prisa», en la que se critica a los escritores que por huir de unos vicios literarios caen en los contrarios, como el burro de la historia relatada, que, escarmentado de los castigos que su dueño le había infligido el día

²² La actitud de Troncoso constituye un lugar común de la crítica ilustrada y racionalista contra lo pernicioso que suponía al vulgo el empleo indiscriminado de ficciones mitológicas, de consejos populares, o de lecturas incontroladas de las autoridades clásicas, sin tamizar por algún maestro, por el sentido común o por el buen gusto. A eso responde también el hecho de que el narrador incorpore en este galimatías mítico al gigante Ferragús («Diez franceses»), que fue finalmente vencido por Roldán, en una tradición mítica que no le corresponde. Tampoco debemos olvidar que estas historias legendarias e insólitas formaban parte del imaginario cultural hispano y que el lector de entonces las podía encontrar en diccionarios como el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1609). El lector actual puede hallar una rápida localización de los gigantes de esta fábula en Liberal, Antonino, 2003.

anterior por «andar despacio», intenta «lucir su garbo» y servir de guía a los demás brutos en un lugar de especial dificultad y pierde «la carga de jarros» que lleva. La ira con que el indio arriero lo golpea le lleva a quejarse de no saber cómo hacer para cumplir su trabajo sin sufrir las represalias de sus dueños, sin comprender —como los escritores criticados— la inoportunidad del momento elegido para ponerse a competir con las restantes bestias de carga, ni las consecuencias que esa inconsciencia iba a acarrear, como le recrimina el encolerizado arriero:

¿Quién te ha metido en carreras,
ni en ir a los otros guiando,
si habías de parar
en hacer una burrada? (p. 86).

No queremos extendernos más. Quedan por analizar diversos aspectos que tan solo hemos esbozado en este trabajo. Con todo, creemos haber mostrado en estas reflexiones provisionales el interés que encierran para la historia cultural de la América Hispana personajes tan desconocidos como Juan Nepomuceno Troncoso y la urgente necesidad de recuperar nuestro común patrimonio literario, concretado en esta caso en la fábula neoclásica mexicana, un subgénero poético tan abundante como ignorado por la crítica mundial.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARENAL FENOCHIO, Jaime del (2002). «Iturbide, Apodaca y la Constitución de Cádiz: la crítica al constitucionalismo gaditano», en Marta Terán y José Antonio Serrano Ortega (eds.), *Las guerras de independencia en la América Española*. Zamora-Michoacán: El Colegio de Michoacán-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-CONACULTA-INAH, pp. 535-546.
- CADALSO, José (1772a). *Los eruditos a la violeta, o curso completo de todas las ciencias: dividido en siete lecciones para los siete días de la semana*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Sancho.
- CADALSO, José (1772b). *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta. Compuesto por Don Joseph Vázquez* [seudónimo de Cadalso]. Madrid: Imprenta de D. Antonio Sancho.
- CASTRO, José Agustín de (1797). *Miscelánea de poesías humanas*. Puebla: Oficina de don Pedro de la Rosa.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín (1817). *Fábulas del Pensador Mexicano*. México: Editorial.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín (1820). *Justa defensa del Excmo. Sr. Vir[r]ey de N. E. por El Pensador Mexicano*. México: Oficina Juan Bautista de Arizpe.
- FERRER MUÑOZ, Manuel (1993). *La Constitución de Cádiz y su aplicación en la Nueva España. (Pugna entre antiguo y nuevo régimen en el virreinato, 1810-1821)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- INSÚA, Mariela (2011). «La falsa erudición en la Ilustración española y novohispana: Lizardi», *Estudios Filológicos* (Universidad Austral de Chile), 48, pp. 61-79.
- IRIARTE, Tomás de (1963). *Poesías*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, Colección Clásicos Castellanos.
- LIBERAL, Antonino (2003). *Metamorfosis*, ed. de José Ramón del Canto Nieto. Madrid: Ediciones Akal.
- LORENTE MEDINA, Antonio (2011). «Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica hispanoamericana (con unos ejemplos mexicanos)», *Philologia Hispalensis*, XXV, pp. 107-132.
- MABLY, Gabriel de (1789). *Des droits et des devoirs du citoyen*. A. Kell, s. impr.

- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2002). *Estudio e índice onomástico del Diario de México. Primera época (1805-1817)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2004). *Fray Manuel Martínez de Navarrete. Ediciones, lecturas, lectores*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2009). *A, B, C, Diario de México (1805-1812). Un acercamiento*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther (2011). *El debate literario en el Diario de México (1805-1812)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- MENDIZÁBAL Y ZUBIALDEA, Luis de (2011). *Fábulas Políticas y Militares de Ludovico-Latomonte*. Reino Unido: Kessiger Publishing.
- MIQUEL I VERGÉS, José María (1969). *Diccionario de insurgentes*. México: Editorial Porrúa.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1979-1987). *Historia de la fábula Greco-Latina. Inventario y documentación de la fábula greco-latina*, tomo III. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- SAMANIEGO, Félix María de (1997). *Fábulas*, ed. de A. I. Sotelo. Madrid: Editorial Cátedra.
- TECUANHUEY SANDOVAL, Alicia (2010). «Juan Nepomuceno Troncoso. Un clérigo en los varios caminos hacia la Independencia. Puebla, 1808-1821», en Brian Connaughton (coord.), *1750-1850: La independencia de México a la luz de cien años: problemáticas y desenlaces de una larga transición*. México: UAM-Ediciones del lirio, pp. 383-416.
- TRONCOSO, Juan Nepomuceno (1819). *Fábulas*. México: Oficina de D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros.
- WOLD, Ruth (1970). *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España*. Madrid: Editorial Gredos.

LA EXPERIENCIA DEL MUSEO EN LA POESÍA DE ANTONIO COLINAS

José Enrique MARTÍNEZ – Clara I. MARTÍNEZ CANTÓN
Universidad de León – Universidad Nacional de Educación a Distancia

En el excelente libro *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Enric Bou se refiere a la experiencia del museo como «lugar privilegiado para el encuentro entre la imagen y la palabra» (Bou, 2001: 64), algo patente en los títulos mismos de los cuadros y en las guías y catálogos correspondientes; es el museo, en el mundo actual, una experiencia consumista o comercial (venta de postales, guías, catálogos y otros objetos en la tienda del museo), sin que ello sea obstáculo para la experiencia estética privada y personal. En cualquier caso, al impulso consumista que conduce a la compra del catálogo lo mueve el deseo de poseer algo de lo que se carece: no puede uno apropiarse del museo, pero sí de su reproducción en miniatura; no puede uno habitar en el museo ni llevar los cuadros a la propia casa, pero sí disfrutar de su síntesis en un catálogo sustitutivo, un sucedáneo al fin, la expresión de una privación, de la privación del objeto, del cuadro o los cuadros del museo. Acaso no sea otro el afán del poeta que, a falta del objeto, elabora efrásticamente museos verbales que lo evocan, caso, por ejemplo, de *Retratos antiguos* (1902) de Antonio de Zayas, «todo un libro de sonetos (ciento siete) que se corresponde con un museo de retratos pictóricos» (Nebot Nebot, 2015: 182), o caso de «Museo», de Manuel Machado, una sección de *Alma* (1902) con tres únicos poemas en esa primera edición; en la segunda, *Alma. Museo. Los cantares* (1907), «Museo» se incorpora al título del poemario, constandingo así, ahora, de diecinueve poemas que se distribuyen a modo de los cuadros de un museo:

Machado desarrolla al máximo las posibilidades del título, organizando la sección como un verdadero museo, ordenado cronológicamente y dividido en cuatro subsecciones que

corresponderían a cuatro imaginarias salas, cada una de ellas con un título alusivo a la procedencia geográfica, el período histórico o el estilo representado en ellas (Navarro Domínguez, 1994: 30).

No nos importan aquí, pues se trata únicamente de la ejemplificación de un museo imaginario o verbal, las sucesivas *reelaboraciones* del «Museo» de 1907, ni sus concomitancias o diferencias con *Apolo. Teatro pictórico* (1911).

Otro ejemplo interesante de museo ecrástico-poético (entendiendo la écfrasis aquí simplemente como la versión verbal de un cuadro pictórico), si omitimos otros posibles como *A la pintura* (1945) de Rafael Alberti, *El final de la contemplación* (1992) de Luis Javier Moreno o *El pájaro escondido en un museo* (1910), de Fernando Delgado, es el del colombiano Ramón Cote Baraibar y su *Colección privada* (2003), galería poética particular organizada como un museo imaginario en ocho salas sucesivas, con distinto número de poemas-cuadros en cada sala, que se suceden según un orden cronológico, las tres primeras dedicadas a los «maestros antiguos» —del siglo xv al xviii— y las cinco siguientes a los «maestros modernos», de Goya en adelante.

La visita al museo parece obligada tanto para el amante y el estudioso del arte como para el diletante o el simple turista. Conocer París supone, entre otras cosas, visitar o haber visitado el Louvre; conocer Londres significa haber visitado la National Gallery; el Hermitage es visita obligada en San Petersburgo; de igual modo, el conocimiento de Madrid exige una visita al museo del Prado. Estos y otros museos movilizan un público numeroso que vaga o deambula por las distintas salas de estos espacios cuya descomunal amplitud parece acortar el tiempo de la contemplación en favor del número de salas visitadas. La visita al museo puede convertirse, de este modo, en una actividad acelerada y cansada, como se poetiza en el siguiente soneto en alejandrinos de Jaime García-Máiquez (2007: 27):

EN EL MUSEO

A veces, observando a la gente ambulante
por los lentos pasillos del Museo del Prado
no puedo contenerme, y me pongo a su lado
para saber qué opina —con un gesto pedante—

de un conde, un santo, un dios, o de un perro elegante.
Os aseguro que lo mejor que he escuchado
son esos comentarios del niño malhablado
al mirar a una venus desnuda por delante.

Cuando esa gente huye y en la misma salida
afirma ciegamente haberlo visto todo,
no haber dejado atrás ni una sala olvidada

me entristezco, pensando que hay quien deja la vida
jactándose saciada de eso mismo, de modo
que mirándolo todo no han contemplado nada.

Como explicaba el museólogo Kenneth Hudon —partidario del museo pequeño y atractivo, apto para el visitante contemplativo—, quejándose de la enormidad de los grandes museos:

La comprensión del arte exige mucho tiempo, ya que entran en juego tanto las emociones como el entendimiento. Se puede acelerar considerablemente el trabajo del entendimiento, pero no precipitar las emociones. Por ese motivo, la caminata en que se ha convertido una visita a un museo de arte simula la inteligencia a expensas de las emociones (Palomero Plaza, 1998: 105).

Indudablemente, la visita al museo es un atractivo turístico más; pero los visitantes no son solo turistas, y en todo caso obran por intereses muy diferentes, del aficionado más o menos despreocupado al experto o al especialista, del coleccionista al contemplador placentero, del profesor al artista mismo, del historiador al poeta. La visita al museo, en efecto, ha tenido su reflejo en la poesía —silenciando aquí su reflejo en géneros como la narrativa y el ensayo—.

La visita al museo como asunto del poema ha sido estudiada por Enric Bou en relación con poemas de Pedro Salinas («Pasajero en museo», *Todo más claro*), Marià Manent («Noia francesa a la *National Gallery*», del libro *La Ciutat del Temp*) y Jorge Guillén («Mirar y admirar», *Clamor*). Respecto al texto de Salinas, «Pasajero en museo», que «evoca una visita al Metropolitan Museum de Nueva York», escribe el crítico:

En el texto es preponderante la voz del poeta que dirige un monólogo a las figuras estáticas e inmortalizadas en los lienzos. La distribución tipográfica ayuda a distinguir cuatro momentos en la visita, que tienen una intensidad y un sentido distinto: la descripción de los cuadros; una oposición entre el estatismo de las figuras y la movilidad del visitante; una reflexión sobre la mortalidad; y una resolución final, que es reforzada por la visión de la tarde ya en el exterior del edificio (Bou, 2001: 188).

El poema de Marià Manent «evoca una visita a la National Gallery de Londres, la observación durante la misma de una joven, que presume francesa, y la serie de asociaciones que el hecho le produce, en relación con las pinturas que contempla» (Bou, 2001: 193).

También en el citado poema de Guillén, «Mirar y admirar», en primera persona, aparece, en la vista al museo, la mujer abstraída en la pintura, que mira y es mirada, que distrae la atención del visitante, el cual traza una frontera entre las figuras pictóricas, «aquellas damas sobre losas / De galerías y azoteas», y la dama real concentrada en los lienzos; entre el mundo de ficción y el real, el visitante se decide claramente por este: «Atrae la dama. / ¿Fugitiva? No importa. / ¡Cómo llama!». Merece la pena transcribir el comentario de Bou sobre el poema de Guillén:

Es un caso arquetípico de la visita al museo que es interrumpida por un accidente ajeno a los cuadros observados o, mejor dicho, en abierta competencia con esos cuadros. Como sucede también en el poema de Marià Manent [...], un personaje femenino que visita el museo roba la atención debida al arte. Es una intrusión que se adivina a mitad del poema: «A mi lado, real, está una dama». El texto distingue entre dos maneras de mirar que nos remiten a dos tipos de intereses: el protagonista, ávido de realidad, que prefiere la contemplación de la «forma viviente / que jamás ni comparo ni confundo / con el fingido mundo». Mientras ella, imperturbable, sigue la visita sin desviar su atención (Bou, 2001: 221).

Los poemas comentados por Bou prefiguran «El silencio de las sirenas», de *La lágrima de Ahab* (1999) de José María Álvarez: también aquí un exquisito degustador de arte pictórico se ve distraído por la presencia de una joven que despierta sus deseos eróticos.

En el caso de Antonio de Colinas, el poeta, esencialmente contemplativo y degustador del arte, muestra fundamentalmente la emoción del museo; y si en el primer poema que comentaremos es la emoción de un sujeto en primera persona, trasunto del propio poeta, en el segundo es la emoción de otro visitante lo que poetiza, la emoción ante un cuadro de una mujer, participando el poeta de esa emoción, emocionándose de la emoción palpable y ostensible de otro ser.

Antes conviene señalar que Colinas, visitante asiduo del museo (de los museos), es poeta que encuentra inspiración en la pintura, en los lienzos que excitan su sensibilidad, como la halla en la actividad arqueológica, en la escultura o en la música (Martínez Cantón, 2014). Como estudiamos en otro momento (Martínez Fernández, 2008), en la producción de Colinas hay libros en colaboración con pintores e ilustrados por ellos y poemas y escritos ensayísticos sobre pinturas y pintores. Le merecen especial atención los pintores y cuadros que representan las virtudes que él valora en la poesía en general y en su propia poesía en particular: un mensaje de equilibrio y armonía, capacidad para revelar lo oculto de las cosas y trascender la realidad, los espacios fundacionales y simbólicos, la concepción órfico-pitagórica del mundo, presencia de la naturaleza, la lección de las ruinas, etc. Por esas y otras cualidades escribió —poemas o prosas, o ambas cosas— sobre Botticelli, Tiziano, Poussin y Ramón Gaya.

De acuerdo con lo que se viene exponiendo, en este trabajo nos interesan dos poemas que específicamente hablan del museo, de la emoción propia o ajena brotada de la contemplación. Se trata de los titulados «En el museo» (*Los silencios de fuego*, 1992) y de «Clara en los Uffizi» (*El laberinto invisible*, 2011). El primero recibió alguna atención crítica en un estudio al que ya nos hemos referido (Martínez Fernández, 2008), pero, aún repitiendo algunas ideas, nos demoraremos algo más en el análisis.

EN EL MUSEO

Quisiera penetrar en ese cuadro,
ser en su leve espacio forma leve,
aroma de su atmósfera madura.
Estar en ese cuadro como está
el agua melodiosa de la acequia,
el cielo malva en paz entre las nubes
o esa luz que desciende como nieve
de hierba o como el oro de los prados.

Regresaría al huerto de la infancia
que perdí, al desnudo de mujer
que es todos los desnudos, a los pinos
de Roma o a esas calles italianas
donde me extravié y fui dichoso.
¡Fundirse en arte para no morir!

Y sabiendo que es mucha la alegría,
 el goce de envolverme en esa luz
 y ser tiempo en el cuadro que no muere,
 quisiera yo también, por ser humano,
 entrar en él para probar dolor,
 la luz gris de visillos y de espejos.
 Sentir amor y respirar nostalgia
 junto a los personajes de los cuadros,
 que hieren y, a la vez, nos dan placer.

Penetrar en el cuadro y recibir
 de repente el temblor de los cerezos
 en el rostro como un fuego que inflama.
 No existir, mas durar en las miradas
 de cada visitante del museo.
 No existir, mas arder muy lentamente
 en las llamas-colores del pintor.
 No ser nunca como es la carne nuestra,
 que no cesa en su grito, y que perece.

En el análisis del poema que ya hemos mencionado, indicábamos que el poeta se siente un contemplador, como cualquiera que visita un museo. Él se convierte, pues, en el receptor de los lienzos pictóricos, a la manera como el lector lo es de sus poemas. En más de una ocasión se refirió Colinas al verdadero asunto del poema: la fusión entre arte y vida:

Hay una fusión, a su vez, entre el que contempla y lo contemplado. Este es otro de los grandes dones del arte verdadero: el de lograr que la obra de arte y el que la goza sean parte de un todo y que, por tanto, haya una mutua identificación [...]. El artista le concede al que contempla todo cuanto este ha intuido y desea, pero solo él —el pintor— se siente capacitado para revelar (Colinas, 2001b: 103).

La identificación de la que habla va más allá de la contemplación, hasta llegar a la fusión, que es un escalón superior:

Ante un hermoso cuadro que nos atrae, sobre todo vemos, contemplamos, pero deseando llegar más allá, deseando penetrar en el mundo del cuadro, aunque solo sea con nuestra imaginación; un proceso del que ya todos los sentidos disfrutan y gozan. Y ello es así porque, sin más, estamos *viviendo* el cuadro, estamos ya dentro de su realidad, que es profundamente *nueva* para nosotros (Colinas, 2001a: 95).

Aún añade Colinas:

En esta idea de *fusión* con la obra que contemplamos radica uno de los más hermosos dones —si no el que más— que el Arte nos proporciona: el de hacernos compartir su duración, su permanencia; la cual, por supuesto, es mucho más prolongada que la del artista, el ser que la creó (Colinas, 2001a: 96).

Como él mismo indica, este deseo de identificación, de fusión, lo expresó en el poema objeto de este comentario: «En el museo»:

A este tema concreto dediqué yo mi poema «En el museo», incluido en mi libro *Los silencios de fuego*. Creo que hablo por los demás al escribir que, con frecuencia, nos encontramos con un cuadro —o con determinados cuadros o pintores— que, ante la conmoción que nos produce, deseáramos penetrar dentro de él, acceder a su mundo, participar de una manera casi física en su contemplación (Colinas, 2001a: 95).

«Quisiera penetrar en ese cuadro, / ser en su leve espacio forma leve, / aroma de su atmósfera madura». Los versos *querer* y *penetrar* son esenciales en el entendimiento del poema; indican el deseo y la imposibilidad de fundirse con el cuadro, de vivir en él, de ser él con esa casi inconsistencia material del arte pictórico: «Ser en su leve espacio forma leve / aroma de su atmósfera madura». No sabemos de qué cuadro se trata. Pensamos que los vv. 5-8 son esencialmente efrásticos: el poeta selecciona algunos elementos naturales del cuadro para suscitar la imagen del mismo: una acequia cuya agua fluye e imaginariamente canta («melodiosa»), un cielo malva entre nubes y «en paz», una luz que desciende sobre las cosas pacíficamente también, aunque el adverbio no esté en el poema. La écfrasis raramente es pura, pues interviene el gusto personal, la subjetividad emocional. Todo el ambiente pintado por el poeta es, en efecto, reposado y apacible, una especie de *locus amoenus*, con escogidos elementos naturales a los que se añade en el verso 25 «el temblor de los cerezos». Tal vez el poeta está proyectando sobre la realidad artística su propio estado de ánimo, sus sentimientos y, patentes en ese poema, sus deseos. Cuando decimos el poeta hay que entender, en todos los casos, el sujeto poético, el yo del poema. Estos elementos naturales son los que propician el retorno del poeta a un espacio y un tiempo especiales: «el huerto de la infancia / que perdí». Como en muchos otros poetas (citemos uno anterior y otro posterior a Colinas: Luis Cernuda y José Luis Puerto), ese espacio natural de la niñez se remonta imaginariamente al paraíso, el paraíso perdido al cobrar conciencia del tiempo. La pérdida es una herida que lo acompaña a uno mientras viva, y es también una nostalgia (vv. 23 y 21). Hay un breve poema de Pablo García Baena en su último libro, *Los Campos Elíseos* (2006), que merece la pena traer a cuento en este sentido; se titula «Museo»: un elemento natural del cuadro contemplado en la neoyorkina Frick Collection lo traslada imaginariamente a la niñez, al huerto de la infancia, al paraíso «amargo y dulce», amargo por la pérdida y dulce en el recuerdo:

MUSEO

Había un vaso de lilas
pintadas, goteantes
en aquel lienzo de la Frick Collection.
No eran las que compraba
mi madre, recién alba,
en el huerto de Cobos.
Mas olían a infancia y a pupitre,
abriendo alguna puerta
a ese país secreto, amargo y dulce.
(García Baena, 2008: 357)

En el poema de Colinas el paraíso de la niñez se proyecta sobre otros tiempos y espacios: el descubrimiento de la sensualidad y de la belleza («el desnudo de mujer / que es

todos los desnudos»), el espacio italiano de juventud («donde me extravié y fui dichoso»), si entendemos que el yo poético refiere experiencias biográficas y sentimentales del propio escritor. El epifonema con que concluye la segunda estrofa es de carácter explicativo, además de exclamativo: indica la finalidad última del verso primero, de aquel querer penetrar en el cuadro: «¡Fundirse en arte para no morir!». Nace aquí una oposición esencial: arte (inexistencia, duración) frente a carne o ser humano (existencia, muerte). Son opuestos —una de esas dualidades tan invocadas por Colinas en sus escritos poéticos y ensayísticos— que confluyen o se funden en el contenido del v. 17: «y ser tiempo en el cuadro que no muere» (*hombre*: tiempo; *arte*: no muere). El verso supone que el deseo del sujeto de ser arte no implica la renuncia a las sensaciones y sentimientos humanos: «por ser humano» no renuncia al dolor ni a las sensaciones de la luz y el color, es decir, al sentimiento del arte, al gozo del cuadro; ni al amor, y el sentimiento de nostalgia «junto a los personajes de los cuadros», es decir, no siendo uno de ellos, estáticos, idénticos a sí mismos siempre, sino junto a ellos (siguiendo siendo humano). La nueva dualidad es ahora *hieren / dan placer*: hieren porque en su permanencia recuerdan nuestra condición mortal, y proporcionan placer como efecto artístico.

En la estrofa última prosigue la dualidad, ahora bajo las formas *no existir* (arte) / *existir* (hombre), lo que es lo mismo que *duración / muerte*: los personajes del arte, en su inexistencia vital, conllevan en cambio la permanencia en el tiempo, durando en las miradas de los visitantes sucesivos y sus efectos estéticos perdurables, frente a la carne gimiente y mortal del hombre, «que no cesa en su grito y que perece». Los dos versos últimos actúan a manera también de epifonema, casi un grito de angustia por saberse carne mortal. Al fin, aquel «quisiera penetrar en ese cuadro» tenía como aspiración última superar el tiempo y, como el arte, *existir* (arte) en la *no existencia* (vida).

El poema se organiza, pues, sobre varias dualidades opuestas: *dentro / fuera*, *existir / no existir*, *tiempo / duración*. *Dentro* es la palabra que expresa el deseo de fusión, pero con la conciencia de que se está *fuera*. El doblete *dentro / fuera* es la expresión del deseo imposible. La dualidad *existir / no existir* nos introduce en la oposición entre realidad (el contemplador, nosotros) y ficción (cuadro). Por fin, la dualidad *tiempo / duración* opone la realidad humana temporal a la realidad artística, teóricamente imperecedera, o, al menos, durable. La fusión, es decir la eliminación de las dualidades opuestas, supondría vencer humanamente el tiempo, cualidad que tradicionalmente se le ha asignado al arte; lo resume el epifonema «¡Fundirse en arte para no morir!». «No existir, mas durar en las miradas / de cada visitante del museo. / No existir, mas arder muy lentamente / en las llamas-colores del pintor. / No ser nunca como es la carne nuestra, / que no cesa en su grito, y que perece». Cuando la contemplación recreada en el poema cesa, las dualidades vuelven. La vida no es, al fin, arte. La ficción y realidad se fusionan solo en el deseo. Elegía al fin, como a la poesía efrástica se le ha asignado, aunque el poema de Colinas trascienda el principio efrástico.

En la *Obra poética completa* (2011) incorpora Colinas a su obra ya publicada un nuevo libro, *El laberinto invisible*, una de cuyas secciones la forman «Catorce retratos de mujer», de los cuales el XII lleva por título «Clara en los Uffizi». Al aparecer en 2014 el poemario *Canciones para una música silente*, la primera de sus seis secciones es «El laberinto invisible» y dentro de él, una de sus dos subsecciones la forman los «Catorce retratos de mujer», entre los cuales «(Clara en los Uffizi)» sigue siendo, sin variaciones, el número XII.

(CLARA EN LOS UFFIZI)

Ibas despreocupada paseando
 por las salas del museo de los Uffizi,
 sin saber hacia dónde dirigir tus dos ojos;
 avanzabas quizá con el cansancio
 del que ha recorrido Florencia todo el día.
 No sabías que, de repente, allí
 te iba a asaltar un poderoso símbolo:
 el de la inesperada Belleza,
 el ideal sublime de Belleza y Verdad,
 ese que (todavía) nos hace a los humanos
 más humanos.

Botticelli fue el nombre del artista.
 «La Primavera» el cuadro.
 No supiste qué hacer
 y te quedaste muda.
 Simplemente dejaste que hablase el corazón.
 Y te pusiste a llorar.
 Y llorabas,
 y llorabas.

A la Verdad y a la Belleza solo
 le faltaban el gozo tus lágrimas.

Es otro de los poemas que describe o canta una visita al museo. La diferencia con el anterior reside en el hecho de que en el primero, «En el museo», el yo enunciativo es un sujeto explícito en los morfemas verbales de primera persona (la posibilidad inicial de que puedan ser de tercera persona desaparece a partir del v. 10 en que aflora la primera de modo inequívoco: *perdí*, más las demás formas pronominales y verbales posteriores: *me extravié*, *envolverme*, etc.). En tal poema, el yo sujeto del poema aparece en el v. 13 («quisiera yo»); se trata de un yo poético, ficcional. El yo real (Antonio Colinas) crea un sujeto «yo» al cual trasvasa —nada nos impide pensarlo— ideas, deseos y sentimientos propios. En cambio, en el segundo poema, ese yo enunciador no está explícito; suponemos un yo que, aunque no deje huellas en forma de deícticos personales, es el que dice: «Ibas despreocupada paseando»; pero es un poema donde nos interesa más el destinatario intrínseco, con continuas referencias literarias desde el mismo título, «Clara en los Uffizi»: personaje y museo, un sujeto situado, por lo tanto. El nombre propio de la protagonista no es algo neutro ni banal. En principio, porque como ha escrito Barthes (1994: 329), «un nombre propio tiene que ser interrogado siempre cuidadosamente, porque el nombre propio es, si así puede decirse, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas»; en segundo lugar, porque forma parte del título, verdadera puerta de entrada a la lectura del poema, primer índice pragmático de lectura del texto, cuyas funciones López-Casanova reduce básicamente a dos: fática (abre el canal de comunicación y advierte del comienzo del mensaje) y pragmático-informativa: «El título se convierte en un indicador catafórico, señal que anticipa notas de referencialidad del universo imaginario; en otros términos, pasa a ser un incisivo factor de legibilidad del

poema, vector que orienta el proceso de descodificación por parte del lector» (López Casanova, 1994: 13). Pero en este caso concreto, el nombre propio del título, Clara, coincide con el de la hija del poeta, de Antonio Colinas, sobre la que versa el poema de modo indudable. No es la primera vez: lo había hecho ya, por ejemplo, en el poema «Para Clara», de *Astrolabio* (1979). Pero hay otro nombre propio de lugar: los Uffizi, un espacio concreto en un lugar concreto —la célebre «Galeria degli Uffizi» de Florencia, nombre de ciudad que también se concreta en el poema y a la que en su día dedicó Colinas un ensayo admirable (Colinas, 1989: 89-95)—, una de cuyas salas se dedica a Botticelli, cuyo cuadro más considerado es probablemente «Alegoría de la primavera». Los efectos emotivos de la contemplación de dicho cuadro es el verdadero tema del poema. De ahí que el poema no lleve el título del cuadro, como sucede en muchos poemas sobre pintura, sino el de quien lo contempla.

El cuadro fue pintado hacia 1478 para la Villa di Castello, propiedad de los primos de Lorenzo el Magnífico. Recuérdese la *Alegoría*: la diosa Venus en el centro y sobre ella Cupido lanza dardos de amor; a la derecha del cuadro, Céfiro persigue a Flora, la cual, repleta y adornada de flores, las derrama sobre el prado, y a la que sigue una Hora de la Primavera; a la izquierda de Venus, las Tres Gracias en la penumbra del bosque, con melodiosos cuerpos moviéndose en una danza sensual y cubiertos por velos transparentes; a su lado, Mercurio parece señalar el cielo o tal vez espantar las nubes que amenazan a la Primavera. No nos importan aquí las distintas interpretaciones que el cuadro ha recibido. Sin embargo, la ausencia del mismo, algo común en los poemas efrásticos, nos ha incitado a la concisa descripción que hemos efectuado, dado que el poema evita la éfrasis en favor de la valoración («poderoso símbolo») y la interpretación *poética* (símbolo de Belleza y Verdad). La evita, además, porque, como hemos adelantado, el tema central del poema son los efectos de la contemplación del cuadro en sí, que, sin embargo, es citado en el poema, pues es ese cuadro y no otro del pintor o de los Uffizi el que origina la intensa emoción del sujeto, que no es el yo enunciador, sino ese tú imbuido de sentimiento artístico, aunque detrás de sus emociones, las de Clara, imaginemos (pues es algo que no está en el poema) las del yo, sobre todo si damos al poema el contenido autobiográfico sobre el que se asienta.

Colinas no solo poetiza la emoción ante el arte, hasta llegar a las lágrimas, sino que hace del cuadro el símbolo de algo que él entiende como supremo valor o *ideal sublime* del verdadero arte, sea pintura, música o poesía: la Verdad y la Belleza. Es idea reiterada por Colinas en diferentes ocasiones. Baste aquí una cita coliniana: «Lo clásico es lo que ha permanecido en el tiempo por su contenido de Belleza y Verdad» (Colinas, 2009: 46). Como indicamos en otra ocasión (Martínez Fernández, 2009), Colinas sintoniza con los poetas —clásicos, por lo tanto— que representan, a su parecer, la superación de las contingencias histórico-temporales y buscan la perduración con obras que a lo largo del tiempo constituyen un canon de verdad y de belleza, antiguos anhelos que el poeta «intemporal» eleva a ideales permanentes (Dante, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Novalis, Hölderlin, Machado...).

Lo que importa para concluir es que aquel contraste del poema «En el museo» entre hombre y arte, vida mortal y duración se resuelve en «Clara en los Uffizi» en unidad: la Verdad y la Belleza del arte en acuerdo con las lágrimas humanas de la contempladora; es el sentimiento (el habla del corazón en el poema) el que efectúa tal acuerdo. La contempla-

ción gozosa, por otro lado, logra asimismo la armonía —palabra de tantas resonancias colinianas— entre el conocimiento (verdad) y el deleite (belleza) armonía buscada desde la Antigüedad clásica y presente a lo largo de los siglos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTHES, Roland (1994). «Análisis textual de un cuento de Edgar Poe», *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta-Agostini (ed. original, 1985, Paris: Seuil).
- BOU, Enric (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- COLINAS, Antonio (1989). «Ciudad a la luz del conocimiento», *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 89-95; incluido con el título «Florenxia: ciudad a la luz del conocimiento», 2.ª ed. Madrid: Siruela, 2008, pp. 94-102.
- COLINAS, Antonio (2001a). «Los sentidos y el arte», *Del pensamiento inspirado II*. Salamanca: Junta de Castilla y León, pp. 95-99.
- COLINAS, Antonio (2001b). «Signos de infinitud en Ramón Gaya», *Del pensamiento inspirado II*. Salamanca: Junta de Castilla y León, pp. 100-107.
- COLINAS, Antonio (2009). «Al lector», *Nuestra poesía en el tiempo (Una antología)*. Madrid, Siruela, pp. 31-48; posteriormente, «Nuestra poesía en el tiempo (Carta a un joven lector de poesía)», *Nuevos ensayos en libertad*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2011, pp. 265-289.
- COLINAS, Antonio (2011). *Obra poética completa*. Madrid: Siruela.
- COLINAS, Antonio (2014). *Canciones para una música silente*. Madrid: Siruela.
- GARCÍA BAENA, Pablo (2008). *Poesía completa (1940-2008)*. Madrid: Visor.
- GARCÍA MÁIQUÉZ, Jaime (2007). *Otro cantar*. Valencia: Pre-Textos.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2014). «La música en Antonio Colinas», en Francisco Aroca Iniesta (coord.), *Leer la obra poética de Antonio Colinas*. Amiens: Indigo-Centre d'Études Hispaniques d'Amiens, pp. 151-175.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2008). «Poética del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas», *Signa*, 17, pp. 225-248.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2009). «Donde Orfeo nos espera con sus acordes. El pensamiento poético de Antonio Colinas», en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullá (eds.), *Pensamiento literario español del siglo xx*, 3, anexos de Tropelías. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 89-112.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (1994). «El "Museo" de Manuel Machado», *Philologia Hispalensis*, 9, pp. 17-32.
- PALOMERO PLAZA, Santiago (1998). «Los museos y el público: veinte poemas de amor y una canción desesperada», *Museo*, 3, pp. 103-122.

EA, PUES, ALERTA.
MANIFESTACIONES DE ORALIDAD Y DIALOGUICIDAD
FINGIDA EN UN SERMÓN DE ENTRESIGLOS (XVIII-XIX)

Concepción MARTÍNEZ PASAMAR
Universidad de Navarra. TesUN

1. INTRODUCCIÓN

Los sermones y homilias han constituido fuente para el conocimiento de las mentalidades, la historia social y la lengua de épocas pretéritas. En estas páginas se aborda el análisis lingüístico de una pieza perteneciente a una parroquia rural de la Ilustración tardía.¹ Es en esta época cuando se tiende a abandonar los excesos de la predicación barroca para volver a una oratoria capaz de conectar el mensaje de las fuentes con el auditorio, lo que requería por parte de los párrocos hacer el sermón accesible y cercano a los oyentes (Fernández y otros, 1983).

Pues bien, estas páginas atienden precisamente a aquellos rasgos discursivos que constituyen indicios de cercanía comunicativa. El sermón es, en efecto, una de las tradiciones discursivas (TD) que suelen ejemplificar la hibridación de escritura y oralidad, tanto desde el punto de vista de su materialidad —doble—, como de su concepción, pues

¹ El texto se incluye en un conjunto de sermones del archivo privado de Casa Luisena (Redín, Navarra). Este recoge muestras de las dos principales formas de predicación: homilias, explicaciones de la Palabra correspondiente a la liturgia del día, y también sermones, que como predicaciones temáticas pueden responder a funciones diversas (Álvarez Rosa, 2012: 58-59). La denominación que en los propios textos se emplea es siempre *sermón*, tanto en los encabezamientos en que aparece como en las menciones textuales a las prédicas; este será también el nombre genérico que reciban en las páginas que siguen. González Ollé (1995: 9) indica lo mismo para textos pamploneses de finales del siglo xv que «se ajustan con mayor exactitud a la calificación de *homilias*».

su producción se rige tanto por parámetros de proximidad como de distancia comunicativa (cf. 1).²

Se revisan, por tanto, aquí algunas huellas de oralidad que presenta una muestra documental. Como texto que se escribe teniendo en cuenta su necesaria elocución oral, interesan, por una parte, las marcas de su exposición ante un auditorio concreto (deíxis personal, interjecciones, vocativos, posible léxico o giros de carácter coloquial, diatopismos, etc.), pero cabe analizar igualmente los discursos directos que se incluyen en las prédicas como recurso propio del modo de narrar oral, que incorpora secuencias dialogadas en el relato dramatizado u otros rasgos de dialoguicidad vinculados con distintas características del género —con su carácter argumentativo pero monogestionado—, recogidas por la Retórica y reinterpretadas desde otras perspectivas recientes (cf. 2).

2. EL SERMÓN ENTRE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA

Como otros géneros de predicación, los sermones se producen oralmente (tras un proceso previo de escritura) por parte de un experto —el sacerdote— hacia unos receptores que adoptan exclusivamente la función de oyentes. Impuestos por el ciclo litúrgico o perícopas elegidas por el predicador según el tema oportuno, los documentos tienen un carácter casi siempre mixto, a la par explicativo y suasorio. Estas condiciones se dan también en este sermón del tercer domingo de Adviento, que se ha seleccionado por contener una buena representación de aspectos vinculados con la oralidad. Aunque no lleva fecha, su situación en el conjunto de la documentación lo localiza en la última década del siglo XVIII, tal vez en el primer lustro del XIX. Su transcripción paleográfica y versión crítica correspondientes se han realizado según las normas de *CHARTA* por el equipo TesUN.³

No es objeto de este trabajo profundizar en la estructura discursiva del subgénero, sino atender a algunos factores que, aunque vinculados a aquella,⁴ puedan arrojar cierta luz sobre la vertiente hablada de la lengua en épocas pasadas, únicamente accesible desde la escritura, tanto si cuenta con discursos para su oralización —como aquí— como con testimonios en los que la elocución se describa o con manuales que la pauten, abundantes y de larga tradición para las fechas que aquí se contemplan.

En efecto, el sermón suele mencionarse entre los géneros híbridos, que participan tanto de la escritura como de la oralidad. Siguiendo la doble distinción de Koch y Oesterreicher (2007), basada a su vez en Söll (1985: 17-25), los sermones cuentan en su materialidad con una plasmación escrita —la que ha llegado hasta nosotros— y una o varias rea-

² Koch y Oesterreicher (1990: 28) lo incluyen entre los tipos de texto que ratifican la utilidad de sus criterios para determinar diferentes formas de comunicación sin que estas se adscriban necesariamente a los extremos del *continuum* oral-escrito.

³ Disponible en línea: <http://corpuscharta.es/consultas.html>. En los ejemplos de estas páginas se simplifican algunos aspectos de la versión paleográfica (separación de palabras, desarrollo de abreviaturas e indicaciones sobre página y líneas).

⁴ La obvia interrelación entre parámetros de la comunicación y el tipo, género o subgénero discursivo (género y TD, en otros marcos teóricos) se señala desde los trabajos de Oesterreicher (1996: 319) o Briz (1998: 19-33); en efecto, las circunstancias enunciativas determinan tanto los esquemas de verbalización universalmente inmediatos como los rasgos de registro coloquial de la lengua manifestados en los discursos particulares (López Serena, 2012).

lizaciones orales (las piezas se podían reutilizar). Esta doble naturaleza comporta un cambio de medio y requiere del dominio de ciertas técnicas de comunicación (Koch y Oesterreicher, 2007: 22) que incluyen aspectos paralingüísticos (entonación, pausas, etc.) y kinésicos.

En cuanto al punto de vista concepcional, presenta parámetros tanto de distancia como de cercanía comunicativa, con partes en las que el texto se aproxima más a uno u otro de los extremos del *continuum* que constituye la diferenciación desde esta perspectiva. En lo que respecta a las condiciones comunicativas, son propias de la distancia el hecho de que la comunicación es pública; la cooperación, nula —dado el carácter monológico del discurso—; el tema o temas, prefijados y el texto, planificado (exige *reflexión*). Sin existir desconocimiento entre los interlocutores, no podrá hablarse tampoco de confianza como relación predominante: se trata de un experto que se dirige en una ocasión solemne y ritualizada a un auditorio que incluye legos o que, en esta situación, reconoce la autoridad del emisor. En su elocución, simultánea de la recepción y sin duda anclada en una situación comunicativa compartida en que cabe la referencialización desde el aquí y ahora del hablante —rasgos de inmediatez—, puede variar el grado de emocionalidad y admitirse cierta espontaneidad. Además, en cuanto a la verbalización oral, pueden contar los elementos de contextualización extralingüística, pero, sobre todo, lo gestual y lo mímico, como se sabe además gracias a la información que proporcionan los manuales para predicadores o las descripciones de las prédicas. En la verbalización escrita, la planificación favorece la sintaxis integrativa en una buena parte de los textos, pero al ser piezas compuestas para ser leídas ante un auditorio cuya atención debía mantenerse durante un tiempo prolongado, podrán aparecer aspectos sintácticos o léxicos propios de la inmediatez comunicativa, con repercusiones en la prosodia —en ocasiones marcadas gráficamente—.

Koch y Oesterreicher (2007: 28) presentan, de hecho, un esquema gráfico del sermón e indican para esta tradición discursiva los siguientes valores paramétricos, que se matizarán en las páginas siguientes: carácter público, ningún desconocimiento absoluto, componentes emocionales claros, escaso anclaje en la situación o en la acción, ínfima referencialización con respecto al *origo* del hablante, inmediatez física, ninguna posibilidad de cooperación en la producción, monologuicidad, espontaneidad reducida y alto grado de fijación temática. Inspiran este comentario los autores alemanes en la medida en que su modelo trasciende el interés por lo coloquial y «permite la caracterización externa de cualquier tipo de interacción comunicativa y su ubicación en un espacio variacional continuo» (López Serena, 2007a: 185), pero no se desatienden otras propuestas más centradas en lo coloquial (Briz, 1998) por lo que puedan aportar a la caracterización de los elementos discursivos más propios de la cercanía comunicativa, aquellos en lo que nos centraremos fundamentalmente en lo que sigue.

3. LA ORALIDAD EN LOS SERMONES

Por supuesto, existen diversos aspectos de interés en estas piezas en relación con otras dimensiones de la variación: podrían revisarse otras manifestaciones vinculadas a la cercanía comunicativa, tales como la medida en que se ajustan estos sermones, destinados a un público rural —aunque de diversa extracción social— y usuario de

una determinada variedad geográfica del español —denominado *romance* en los textos—,⁵ al «estilo familiar y acomodado a su capacidad» que el obispo de Pamplona aconsejaba a los sacerdotes de su diócesis por estas mismas fechas (Irigoyen y Dutari, 1778: 20).

En efecto, algunos fenómenos de variación diafásica o diatópica se vinculan con los parámetros de cercanía-distancia, pero hay poco reseñable desde estos puntos de vista en el documento revisado⁶ y, en cualquier caso, no son estos aspectos los que aquí interesan primordialmente, de manera que el análisis se acotará a algunos elementos vinculados a los dos niveles de oralidad que presentan los sermones y que estructurarán las páginas que siguen en dos dimensiones:

- Nivel 1: el sacerdote se dirige directamente a su parroquia; un auditorio con el que comparte espacio y tiempo, aunque no participa activamente en la comunicación, pero cuya copresencia deja huellas naturales en el discurso del emisor (déixis de segunda persona, vocativos, interjecciones, apelaciones, etc.).
- Nivel 2: el sacerdote *reproduce* lo oral como recurso discursivo propio de los parámetros comunicativos del nivel 1, pues el relato propio de la oralidad incluye el diálogo en estilo directo como estrategia discursiva. Por otro lado, tanto la explicación como la argumentación pueden presentar superficialmente huellas de sus estructuras subyacentes, en las que el esquema pregunta-respuesta responde a funciones diferentes en cada una de estas bases textuales o secuencias básicas; esta manifestación explícita de tales esquemas básicos es más abundante, como se verá, en textos didáctico-persuasivos orales.

Así, el autor de este sermón en concreto incorpora con frecuencia la *subiectio*, recurso retórico tradicional de intensificación sintáctica (Garrido, 2004: 252), «bajo la modalidad de que el diálogo ficticio se anima mediante la sucesión de preguntas y respuestas entre ambas partes» (González Ollé, 1995: 27), que contribuye a avivar el interés y que podría interpretarse también como huella del método escolástico en los sermones (*ibidem*). Ausente en otras piezas del sermonario, esta *percontatio* constituye estrategia recurrente precisamente en esta, de manera que podría vincularse al estilo personal del orador, pero tal vez también al grado de solemnidad —o a la inversa, de cotidianidad— de los temas.

En definitiva, además de las modalidades apelativas del nivel 1, que se deben al anclaje enunciativo del sermón y tienen carácter unidireccional, nos encontraríamos en el segundo nivel con varios tipos de *interacción*: el recurso argumentativo al diálogo ficticio

⁵ Varios datos internos indican el bilingüismo de la zona: la propia denominación de la lengua, pero también el hecho de que el mismo archivo conserva sermones en euskera. Sin embargo, toda o casi toda la población de Redín dominaría el romance, puesto que existen numerosos testimonios de la época sobre cambios de párroco por desconocer este el euskera en aquellos municipios donde era la lengua vehicular común o existía población monolingüe.

⁶ Podría tal vez considerarse rasgo informal el empleo de ciertas unidades léxicas o fraseológicas (*Ò que ignorancia {17} tan parda!, les esta {4} tan bien como la montera que llevan*). Pero, en general, el autor del sermón tiende a optar por la variante formal o estándar frente a otras posibilidades diatópica o diafásicamente marcadas. Algún posible regionalismo, como la omisión del clítico (*Padre que le hemos dar à Dios si {h. 4v} {1} todo lo que tenemos el nos [] da.*) o el léismo de persona —cierto que masculina— no estaría necesariamente vinculado a la proximidad comunicativa, puesto que conformaría la norma (en tanto normalidad) de esta comunidad: *El domingo pasado teníamos al Sagrado Bautista aprisionado [...]. Oy le tenemos predicando en el paraíso del desierto. En el desierto y predicando? A quien? a los que le seguían {h. 1r,5-9}*.

entre el orador y su auditorio, el diálogo inserto en el relato entre los protagonistas de determinados fragmentos narrativos —intensificador también en Garrido (*ibidem*)— y la forma dialogada (pregunta-respuesta) subyacente a todo texto explicativo que busca compensar el desequilibrio epistémico entre el experto y el lego. Los rasgos de oralidad que a continuación se exponen se dan en alguno de los marcos anteriores.



3.1. LAS PERSONAS DEL DISCURSO: EMISORES Y RECEPTORES

Como consecuencia de la copresencia de los interlocutores, el emisor y los destinatarios quedan lingüísticamente representados en este primer nivel, representación que se vincula tanto a los parámetros comunicativos (tiempo y espacio compartidos), como a la finalidad de los textos (persuasiva) (Briz, 1998: 84-85).

3.1.1. *Deíxis de primera persona*

Señalan, según se ha visto, Koch y Oesterreicher (2007: 28) entre los valores paramétricos del sermón la «ínfima referencialización con respecto al *origo* del hablante», carac-

terística que, en efecto, se plasma en algunas otras piezas del sermonario en la ausencia de autorreferencias del emisor. Sin embargo, en esta y alguna otra —justo aquellas en las que también aparece profusamente el TÚ— es recurrente la presencia del YO, incluso en su forma tónica de sujeto; en el nivel 1:

1. Ea pues alerta, ya que deseas salvarte *yo* te dare el modo {h. 2r, 17}.
2. El domingo passado te *enseñe* el modo de desterrar todo vicio de luxuria. Aora te *enseñare* como no hurtar {h. 2r, 19-20}.
3. No *se* si atribuir mas à ignorancia que à poca reflexion lo que *veo* que hazen los hombres. Todos quieren tener riquezas de tal suerte que todo les sobre, y nada les falte, y *advierto* no quieren poner los medios que para esto conducen {h. 2r, 24 y h. 2v, 1-4}.

Se incluye también el segundo nivel, aquel que reproduce diálogos ficticios en la *subiectio*, donde parece responder a una función intensificadora (Briz, 1998: 133).

4. Responderas Padre que le hemos dar à Dios si todo lo que tenemos et nos da, y que te manda para esso que te da? aunque el no nezzite de lo que tu tienes. Que se *yo*, lo que me manda? {h. 4r, 29 y h. 4v, 1-3}
5. O que dificultoso se te haze el cumplir lo que manda Dios, y lo que manda el Rey, en esto del dar oculi hominum insatiabilis tras pagado al fisco el tercio de toda calumnia que calumnia? De toda, de toda calumnia; assi de prendamientos, como de multas, como de cusines? *Yo* no padre {h. 5r, 17-22}.

La primera persona del plural —presente en muestras anteriores—, inclusiva por tanto del emisor, establece una relación de solidaridad entre los participantes en la comunicación, «sin que quepa designar [en todos los casos] tal uso como verdadero plural sociativo o inclusivo» (González Ollé, 1995: 25).

6. El domingo passado *teniamos* al Sagrado Bautista aprisionado e mandado de Herodes en la carcel de Jerusalem. Oy le *tenemos* predicando en el paraiso del desierto {h. 1r, 5-8}.
7. Edificavit sicut vinea domum suam. Y no *sabemos* lo que quiere dezir con esto. Ya *nos* esplicara S. Gregorio. {h. 3v, 12-13}.

Esta deixis de primera plural se incluye también en el diálogo remedado entre sacerdote y fiel (nivel 2 o nivel discursivo interno).

8. Señor que es lo que Vuestra merced habla? de ladrones *nos* trata? *Nosotros* no *hurtamos* {h. 4r, 8-10}.

3.1.2. Deixis de segunda persona

En cuanto a la segunda persona, el auditorio (nivel 1) es interpelado en plural «en su condición múltiple» (González Ollé, 1995: 25), a través de la segunda del plural de los

verbos y los pronombres correspondientes (*vosotros* y formas átonas). Raramente aparece la forma de respeto —coincidente con la tercera del plural—, pero cabe la alternancia, aunque en este ejemplo *oigan* podría corresponderse con una estructura gramaticalizada:

9. No *hurtais?* [...] Ò que engañado vive el mundo! à muchos les parece que si no salen a los caminos: à robar, y si no entran en las casas ya de día ya de noche à pillar lo que encuentran, no son ladrones. Ò que ignorancia tan parda! *Oigan* señores {h. 4r, 10 y 13-17}.

Abunda en el texto la segunda persona del singular que busca el efecto de interpelación directa a cada uno de los asistentes, como ya se veía en (2):

10. No fingidamente ni el sazerdote de los fariseos *te* pregunta quien *eres*. Tu quis es? sino el ministro del mismo JesuChristo. Y que *responderas?* Si tras de confesar la verdad, *diras* que estas bautizado, y marcado con la señal de Christiano, y que *vives* como vn infiel; [...] y que aun *eres* peor que el {h. 1v, 24 y h. 2r, 1-5}.

Sin embargo, en la misma pieza, el sacerdote pone en boca del fiel una segunda persona de respeto cuando el interpelado es supuestamente él mismo. Me refiero a los casos en los que se remeda el diálogo entre el fiel y el sacerdote, con lo que estaríamos en una dialoguicidad (nivel 2) que muestra la diferencia de estatus entre los fingidos participantes, puesto que el párroco recibe el tratamiento de *vuestra merced*:

11. Diras, ay Padre! christiano soy, quisiera salvarme, y muchas vezes digo, que tengo de dexar mis vicios, que tengo de restituir lo ajeno pero se me haze muy dificultoso si *vuesa merced* padre no me desengaña y me abre los ojos de mi conciencia {h. 2r, 11-16}.

Finalmente, *vos*, el pronombre empleado para dirigirse a Dios en otras piezas, no se recoge en el sermón objeto de nuestro análisis. En definitiva, para la segunda persona se registran *tú* y *vosotros* (confianza), *vuestra merced* y *ustedes* (respeto, distancia).

Merecen mención especial en esta deíxis de segunda persona los casos de imperativo (cf. 2.4. para otros recursos apelativos), que se emplea en la enunciación (nivel 1) tanto aplicado al conjunto del auditorio, en un plural de confianza, como al oyente individualizado, con función fática en varios casos (Briz, 1998: 225):

12. Pues *venid aca* dais à Dios lo que es suyo? «Atended» {h. 4r, 27-28}.
13. *No te descujdes* para vida tuya, bastante te ha esperado Dios, *despierta* alma perdida, *confía* en Dios {h. 6v, 17-19}.

El imperativo no falta tampoco en el diálogo reproducido que se construye en el mismo sermón (nivel 2):

14. Pues *oye* desdichado, y *teme* a los rigores de la divina Justicia {h. 4v, 20} (*subiectio*)

15. aun al mas malo le avisa la Conciencia *buelve, buelve, restituie* lo ajeno, *pon* â remojó tu Corazon en la consideracion de las penas del infierno, y ueras como sera Otro {h. 6v, 13-16} (estilo directo en la narración, cf. 2.4.).

En cuanto a los vocativos, es reseñable que, frente a lo que sucede en otras piezas, ni *Señor*, ni *Dios* ni *Jesús* se emplean aquí sino con valor referencial.⁷

En el marco de la elocución (nivel 1), otros sermones recogen formas como *oyentes*, *fieles* o *pecadores*, que pueden alcanzar cierta profusión; este, sin embargo, únicamente presenta dos casos de *señores*: *oigan señores* (9) y *Este es el verdadero consejo Señores* {h. 6v, 6-7}, además del ya mencionado *alma perdida* de (13).

No abunda tampoco el recurso a los vocativos en los diálogos que el propio discurso contiene (nivel 2), unas veces imitando los intercambios comunicativos entre el pecador y el sacerdote:

16. Diras, ay *Padre!* christiano soy, quisiera salvarme, y muchas vezes digo, que tengo de dexar mis vicios, [...] pero se me haze muy dificultoso si vuesa merced *padre* no me desengaña y me abre los ojos de mi conciencia {h. 2r, 11-16}.
17. A *Padre* si va vuestra merced â esso pocos encontra tan santos que no falten en algo en algo? [...] Quereis restituir lo ajeno? â *Padre* mas quisiera para mi. Pues oye *desdichado*, y teme a los rigores dela divina Justicia {h. 4v, 12-20}.

Ocasionalmente se emplea interpelando a la propia alma, en un desdoble igualmente ficticio:

18. Nos perdonaras lo asta aquí, si en adelante nos emendamos: ea pues *alma mia* di de lo intimo del corazon: Señor mio JesuChristo {h. 6v, 25-27}.

3.2. LA INTERJECCIÓN

Con cierta frecuencia, como se habrá apreciado ya, vocativos o imperativos aparecen acompañados de interjecciones, consideradas altamente características de la cercanía comunicativa, pues se vinculan tanto a la afectividad (emociones del hablante con respecto a su interlocutor o auditorio) como a la expresividad (con respecto al objeto de la comunicación) (Koch, y Oesterreicher, 2007: 92 y ss.;⁸ Briz, 1998: 98).

Contiene el sermón interjecciones primarias: *ay*, *oh*, *ah*, *ea*, que pueden aparecer tanto en el nivel 1 como en el diálogo fingido de los sermones;⁹ se combinan a veces con es-

⁷ El único caso en que encontramos este vocativo resulta ser formulario, al cierre del sermón, para iniciar la oración que debe ser recitada por los fieles: *ea pues alma mia di de lo intimo del corazon: Señor mio Jesu Christo*.

⁸ Indican también los alemanes que las interjecciones son características de la comunicación cara a cara puesto que generalmente «conforman una unidad indisoluble con expresiones prosódicas, gestuales o mímicas».

⁹ Frente al caso de nivel 2, retórico, de *ea pues alma mia di de lo intimo del corazon*, en ocasiones no resulta sencillo delimitar si la interpelación se encuentra aún en el nivel del diálogo reproducido (imitado), pues sigue inmediatamente a un turno de la *subiectio*, sobre la que el orador se apoya para dirigirse directamente al auditorio, pero mediante el recurso a la individualización: «Diras, ay Padre! christiano soy, quisiera salvarme, y [...]»

estructuras exclamativas (2.3) o presentan por sí mismas diferentes intensificaciones de la actitud:

19. *Ai* de aquel que vive de lo mal habido {h. 3r, 17}. Nivel 1.
(16) Diras, *ay* Padre! christiano soy, quisiera salvarme {h. 2r, 11-12}. Nivel 2.
20. *Ò* que engañado vive el mundo! à muchos les parece que si no salen a los caminos: à robar, y si no entran en las casas ya de dia ya de noche à pillar lo que encuentran, no son ladrones. *Ò* que ignorancia tan parda! {h. 4r, 13-18}. Nivel 1.
(17) *A* Padre si va vuestra merced à esso pocos en contra tan santos que no falten en algo en algo? [...] Quereis {18} restituir lo ajeno? *à* Padre mas quisiera para mi {h. 4v, 12-18}. Nivel 2.

3.3. EXCLAMACIONES E INTERROGACIONES

Abundan, como se habrá comprobado ya en ejemplos anteriores, y en ocasiones se vinculan a los factores mencionados, las modalidades apelativas, tanto de tipo exclamativo (en relación con la expresividad requerida por la situación) o exhortativo (en relación con la finalidad de los sermones) como interrogativas, si bien entre las interrogaciones sería necesario diferenciar, como se verá.

En efecto, ya han aparecido previamente muestras de expresividad —con la sintaxis propia de las exclamativas—, refuerzos de actitud (Briz, 1998: 130) que el redactor suele acompañar del correspondiente signo ortográfico de cierre [confundido en (17) con el de interrogación].

- (9) *Ò* que engañado vive el mundo! [...] *Ò* que ignorancia tan parda! {h. 4r, 13 y 17}.
21. Es {14} posible que la erida mortal del Pecado suspendas curarla asta el {15} año siguiente! [interrogativa retórica] *Ay de ti necio!* (nivel 1).
(17) Quereis restituir lo ajeno? *à* Padre *mas quisiera para mi*. {h. 4v, 18} (nivel 2).
22. Que [debeís pagar al fisco]? todo el tercio pena de llevaros el demonio. *Pero esso no puede ser?* {h. 5v, 2-4} (nivel 2).

Las interrogaciones no funcionan, obviamente, en el nivel 1 a modo de pregunta, en el sentido de que el carácter monológico del sermón hace que no se persiga obtener respuesta real de los receptores (sí pueden preguntar, en cambio, en el nivel de la narración o la *subiectio*). Así pues, encontramos interrogaciones de otro tipo, que pueden vincularse con las bases textuales predominantes en los sermones y su finalidad explicativa (didáctica) y persuasiva.

Pueden tener un carácter retórico —si afirman, en realidad, un contenido de polaridad inversa al enunciado— o problemático —no buscan en realidad respuesta a algo que

tengo de dexar mis vicios, [...] pero se me haze muy dificultoso si vuesa merced padre no me desengaña y me abre los ojos de mi conciencia. Ea pues alerta, ya que deseas salvarte yo te dare el modo [...] el domingo passado te enseñe el modo de desterrar todo vicio de luxuria. Aora te enseñare como no hurtar» {h. 2r, 11-20}.

no la tiene—. Además del caso de (21), donde el signo de exclamación ha sustituido al de interrogación, hay otras muestras en el texto de esta intensificación:

23. Que fruto se puede esperar de predicar en medio de Jerusalem si toda esta ocupada, y divertida en cosas mundanas, y no retirada à reconozar sus con ciencia y mal estado? {h. 1v, 7-10}.

Pero a menudo las preguntas son desencadenantes de tópico; es decir, se corresponden con la estructura de pregunta-respuesta que subyace a toda explicación y constituyen un mecanismo para la progresión informativa de los textos explicativos. También en este caso la forma interrogativa contribuye a mantener la atención de los oyentes¹⁰ y a dosificar de una manera didáctica el contenido de los sermones.

En ocasiones se dirige el emisor directamente al auditorio, preguntando acerca de su conocimiento sobre una información que él mismo desarrollará:

24. *Sabeis por que* à muchos les llegan à sus casas las desgracias? [...] Por lo comun *sucede por* vivir sin el debido temor de Dios, y por vivir con lo ajeno, y no con lo habido à sudor {h, 11-15}.

En la narración pregunta también el orador sobre el desarrollo de los acontecimientos que él mismo desvela a continuación. Adviértase que en el segundo ejemplo se despliegan dos mecanismos diferentes para este fin:

25. Fue a vn santo Anacoreta llorando, y diziendo pidiesse à Dios apagassee aquel fuego y conoziendo el Anacoreta que aquel castigo era por los hazes queavia hurtado, le mando que fuesse luego al fascal, y que apartasse los que avia hurta-do, hizo assi, y *que sucedio*. O gran misericordia de Dios! luego por si mismo se apago el fuego {h. 3r, 27 y h. 3v, 1-6}.
26. Dize mas Job que el que hurta, aun en esta vida edifica para su perdicion su casa, y vienes. Edificavit sicut vinea domum suam. *Y no sabemos lo que quiere dezir con esto. Ya nos explicara S. Gregorio. dize el Santo* Mirad lo que sucede al gusanito llamado polilla, ò tiña, llega à vn paño, y como si fuera suyo se agarra de el, forma su casa en el mismo paño, y del mismo paño se alimenta, *pero al desdichado que le sucede?* llega el dueño y apenas ve que el paño esta apollado, *que haze?* Agarra vn palo y sacudiendo con el al paño, desbarata las viviendas, y viendo caer en tierra a la desdichada polilla la mata {h. 3v, 10-22}.

¹⁰ Función que atribuye González Ollé (1995: 26) también a estas preguntas, junto con el didactismo, y que describe para los sermones del siglo xv que analiza como una apropiación «de la potencial pregunta del auditorio, en trance de verbalización; o formulada ya, sin oportunidad de exteriorización verbal; o, en última instancia, anticipándose a desvelarle aspectos inadvertidos por él». No podemos, sin embargo, asegurar que esto suceda así en función de la dificultad de los contenidos exclusivamente, sino que puede corresponderse simplemente con una estructura del discurso monologal más influido, por su modo de desarrollarse en la proximidad comunicativa, por el dialogismo, tanto en la narración, donde ha sido más descrito, como en el resto de bases textuales.

En el siguiente apartado se observará el funcionamiento en el texto de las preguntas en la *subiectio* y *sermocinatio*, como mecanismos de dramatización más característicos de esta TD.

3.4. EL ESTILO DIRECTO. SECUENCIAS DRAMATIZADAS EN EL SERMÓN

Si otros elementos propios de la macroestructura de la proximidad faltan en los sermones tal y como han llegado hasta nosotros,¹¹ la mayor parte de ellos, si no todos, encierran secuencias dialógicas propias de las narraciones orales, que Koch y Oesterreicher (2007: 109 y ss.) consideran un tipo especial de discurso inmediato. En efecto, parte relevante de los sermones es la narración de distintos pasajes de las Escrituras, o de cualquier otra naturaleza, en la medida en que puedan servir a la finalidad didáctica y persuasiva de la predicación. A menudo los *exempla* y las analogías adoptan una forma narrativa que será dramatizada.¹² El relato, según indican estos autores, es una forma esencialmente monológica, de tema fijo en cierto grado y en cuyas «referencias locales, temporales y, en parte, también personales, está alejada del aquí y el ahora del hablante y, por tanto, desligada de la situación y acción comunicativa inmediatas» (*op. cit.*: 110). En consecuencia, en condiciones de inmediatez comunicativa como las que concurren en este caso, el orador/narrador emplea «procedimientos de actualización y vivificación del discurso bien determinados», entre los que podrían incluirse el estilo directo, las onomatopeyas e interjecciones y otros elementos sintácticos expresivos, como el presente narrativo (*op. cit.*: 11-13).

Aunque en la reproducción oral del discurso referido —o imaginado— cabe emplear el estilo indirecto,¹³ no cabe duda de que el estilo directo, por el que el emisor «*interpreta expresamente determinadas escenas*» en un efecto de especial dinamismo (*op. cit.*: 114; Briz, 1998: 86), constituye una interesante fuente de acercamiento a determinados fenómenos conversacionales: no solo mantiene su propio sistema deíctico, sino que integra, como se observa especialmente en la *percontatio* del sermón, marcadores discursivos típicamente dialógicos, un orden informativo pragmático y otros recursos.

Se emplea este estilo directo en el relato o la personificación (aquí con verbos de habla):

27. Murio el sastre sin que le pagasse el filosofo y apenas supo que murio el sastre, corrio el filosofo con el dinero y dexando al lado del *cadáver dixo en alta voz aunque para Otros estas muerto para mi estas muy vivo toma lo que te debo: Mihi solivivis, qui alijs omnibus defuntus es* {h. 6r, 30 y h. 6v, 1-6}.

¹¹ Al tratarse de un discurso planificado y monologal, el sermón —en la forma escrita que conservamos— no presenta características de los discursos inmediatos que se construyen sobre la marcha o de forma cooperativa: contradicciones, saltos, lagunas, etc.

¹² Los microtextos y dramatizaciones supeditados al objetivo religioso se consideran rasgos constituyentes del sermón (Sánchez Sánchez, 2009).

¹³ El discurso indirecto, que debe integrarse en el sistema deíctico de aquel al que se subordina, requiere mayor grado de planificación y se considera más propio de la distancia comunicativa (Wulf y Oesterreicher, 2007: 116).

28. Aun al mas malo *le avisa la Conciencia buelve, buelve, restituie lo ajeno, pon â remojo tu Corazon en la consideracion delas penas del infierno, y ueras como sera Otro: da mihi aliud cor, et restituatur* {h. 6v, 13-16}.

En ambos casos, sin embargo, se aprecia el formulismo del ejemplo adaptado; mucha mayor viveza muestran los casos de *subiectio*, especialmente frecuentes en este sermón, que se inicia de este modo:

29. El domingo passado teniamos al Sagrado Bautista aprisionado e mandado de Herodes en la carcel de Jerusalem. Oy le tenemos predicando en el paraiso del desierto. En el desierto y predicando? A quien? a los que le seguian. Pues no era mejor predicasse en medio de la plaza de Jerusalem? No. Pues que no tendria en medio de vn Lugar tan grande quien con gusto le oyesse? No. Porque en las plazas se estima solo el vayne, el Juego, la maldicion, el desverguenzo, la osadia, y la gente atrevida {h. 1r, 5-16}.

En este caso se aprecia que faltan verbos introductores y el diálogo se reproduce directamente, de manera que es el auditorio quien interpreta a quién hace responsable el orador de cada uno de los turnos, según un esquema típico de la oralidad. Sucede igual en amplios fragmentos del texto comentado que pueden integrar en el diálogo fingido a su vez el relato, u otros niveles de *quaestiones* o *subiectio*. En ellos (*cf.*, por ejemplo, el texto comprendido entre {h. 4r, 3 hasta h. 5v, 1-12}) se aprecian, junto a los elementos ya revisados aquí, fenómenos cuyo análisis no permite abordar el espacio de estas páginas, aunque constituyen asimismo la riqueza de este tipo de discursos como fuente de acercamiento a los rasgos conversacionales de proximidad comunicativa: la fraseología, el orden pragmático, la obvia dramatización, los marcadores conversacionales como *pues*, las diversas estrategias de objeción o rechazo o los intensificadores, representan constantes que, sin duda, aproximan al interesado a ciertos moldes del intercambio conversacional de la época.

4. CONCLUSIÓN

En definitiva, hallamos en este sermón, como se ha mostrado ya, dos niveles de análisis de la oralidad. Por una parte, el del marco que, establecido al pronunciar el sermón ante su auditorio, es efectivamente oral y en parte determinado por parámetros de cercanía que dejan su impronta en el discurso —unidireccional, sin embargo— del emisor. Por otro lado, el de la dialoguicidad gestionada exclusivamente por el sacerdote, pero capaz de acoger una mayor variedad de recursos de la lengua oral en bases textuales explicativas, argumentativas y narrativas. De estas secuencias dialógicas, las que probablemente se sometan a *dramatización* son las que obedecen a la narración (diálogo de personajes) y especialmente a la argumentación (diálogo ficticio con el auditorio), siendo este último el más representado en el texto analizado.

Nivel 1	Interpelaciones al auditorio (unidireccionales) Párroco - Auditorio		
Nivel 2	Estructura dialogal de la argumentación Emisor - Falso auditorio	Diálogo como parte de la narración Personajes del relato	Estructura dialogal de la explicación (pregunta-respuesta) Emisor - Emisor

Que estas formas dialogales constituyan recurso retórico tradicional en esta TD y, por tanto, puedan reproducir moldes estables y a menudo formales no invalida el hecho de que, al mismo tiempo, sean los fragmentos de estos sermones más capaces de aproximarnos desde la escritura a la oralidad de la época. Sería de interés, según creemos, analizar en detalle sermones de autores que tiendan al empleo del diálogo narrativo y, en especial, de la *subiectio*, que presenta, como confrontación dialéctica que es, interesantes posibilidades. Aun sin constituir estos fragmentos mimesis fiel de la verdadera conversación, como otras fuentes que igualmente imitan pero no reproducen lo oral (declaraciones en procesos, diálogos literarios, etc.), deben considerarse para el mejor conocimiento de la historia de la vertiente oral de la lengua.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ ROSA, Carmen Vanesa (2012). *Análisis discursivo del género homilético actual*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Ariel.
- CHARTA (*Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos*), en línea: www.corpuscharta.es.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carmen; ROSADO MARTÍN, Delia y MARÍN BERRUGUETE, Fermín (1983). «La sociedad del siglo XVIII a través del sermonario. Aproximación a su estudio», *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, 4, pp. 35-56.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004a). *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004b). «La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador», *Consideraciones necesarias para una semiótica desde la recepción*. Cádiz: Universidad de Cádiz, p. 15.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (ed.) (1995). *Sermones navarros medievales. Una colección manuscrita del siglo XV de la Catedral de Pamplona*. Estudio, ed. parcial, notas y glos. De Fernando González Ollé. Kassel: Reichenberger.
- IRIGOYEN Y DUTARI, Juan Lorenzo (1778). *Carta pastoral sobre el catecismo romano*. Pamplona, en línea: <http://bit.ly/1U6Vs4r>.
- KOCH, Peter y OESTERREICHER, Wulf (1990). *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Niemeyer. Versión española de Araceli López Serena, *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid: Gredos, 2007.
- LÓPEZ SERENA, Araceli (2007a). *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ SERENA, Araceli (2007b). «La importancia de la cadena variacional en la superación de la concepción de la modalidad coloquial como registro heterogéneo», *RSEL*, 37, pp. 371-398.

- LÓPEZ SERENA, Araceli (2012). «Lo universal y lo histórico en el saber expresivo. Variación situacional vs. variación discursiva», en Jesús Martínez del Castillo (ed.), *Eugenio Coseriu en los comienzos del siglo XXI, Analecta Malacitana*. Anejo 86, pp. 261-281.
- OESTERREICHER, Wulf (1996). «Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología», en T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 317-340.
- OLIVAR DAYDÍ, Alexandre (1991). *La predicación cristiana antigua*. Barcelona: Herder.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Manuel Ambrosio (2009). «Todo vale para construir un sermón. Microtextos en la predicación castellana medieval», *Revista de poética medieval*, 23, pp. 247-266.

ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA OBRA DE RUBI GUERRA (UNA MIRADA A LA FORMA DEL AMOR Y OTROS CUENTOS)

Orángel MOREY LEZAMA
UDO – Sucre (Bolivia)

Conocí a Rubi Guerra a principios de este siglo, cuando pasaba los cuarenta años. Para ese momento ya Rubi tenía una importante trayectoria literaria. Había publicado tres libros de cuentos y su primera novela. Yo conservaba en mi casa un ejemplar de *El mar invisible*.¹ Cuando lo conocí, tenía en mi mente la imagen perturbadora de un barbero asesino. Era lo que recordaba después de leer ese libro de cuentos en mi adolescencia.

Mi primera impresión fue la de estar ante un tipo verdaderamente inteligente, por lo que no me sorprendió su humildad para enseñar y discutir conmigo asuntos políticos y literarios.

Recuerdo que me interesé por leer la obra de Rubi y en alguna ocasión le hablé de su primer libro de cuentos, *El avatar*,² publicado en 1986. Reconozco que esos cuentos fueron difíciles de leer, pero llamó mi atención uno de ellos en el que el personaje no se recordaba a sí mismo y parecía ser un asesino, características que coincidían con el personaje central de la película *Memento*. Eso le dije a Rubi, pero entendí que prefería no hablar mucho de ese primer libro.

Volví a *El mar invisible*, ya sin la mirada adolescente, y me cautivó el cuento «En la playa». Allí reconocí a un gran autor y podía sostenerlo con el maestro Cortázar, pues afirmaba que un gran cuentista contiene, en la elección de su tema, «esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la

¹ Guerra, R. (1990). *El mar invisible*. Caracas: Monte Ávila.

² Guerra, R. (1986). *El avatar*. Cumaná: Casa Ramos Sucre.

condición humana». Allí estaba David, personaje del cuento, encarnando el punzante problema de la búsqueda en el hombre contemporáneo. Búsqueda problemática y, a veces, obsesiva. Búsqueda de independencia, de amor, de justicia, del punto de convergencia de la vida misma. Para ello pasa por una serie de pruebas y de permanente búsqueda sin encontrarla en ningún momento, pero sabiendo que su vida es, concluyendo con una metáfora que me daba el mismo cuento, como la hoja que se deja llevar por las olas del mar.

Después leí *Partir*,³ libro que había llamado la atención de Ana Teresa Torres y otros prestigiosos autores venezolanos, y de allí no puedo olvidar los cuentos «La llave», relato psicológico interesante por el foco narrativo que se da desde la perspectiva de un paciente psiquiátrico, y «Todas estas mujeres», que si mal no recuerdo se inicia con un acto de amor en una habitación y se convierte en una aventura que recorre toda la ciudad.

Entonces leí *El discreto enemigo*⁴ y con esa novela hice mi tesis de grado, concluyendo que propone una recreación de la realidad extraliteraria con la intención de que el lector se vincule con ella y se ubique como un personaje más de ese engranaje peligroso denominado realidad. Al verse reflejado en ese mundo, el lector entiende la incapacidad de corrección en la que se halla sumida la sociedad actual, que vaga desorientada y sin visión posible de mejora.

En este libro aparece Medina como personaje central de la historia, un personaje a considerar puesto que lo vamos a encontrar nuevamente y en dos de los ocho cuentos del último libro de Guerra, *La forma del amor y otros cuentos*, en el que nos detendremos más adelante.

Al tiempo apareció *Un sueño comentado*,⁵ el mejor libro que le han publicado a Rubi en su factura, y el mejor escrito hasta ese entonces. En los cuentos de ese libro se nota a un escritor con voz firme y al nivel de la mejor narrativa latinoamericana. Recuerdo que después de leerlo le dije a Rubi que ahora tenía un compromiso grande, pues había alcanzado, desde mi percepción y conocimiento cultural, alto nivel de escritura y narración.

De este libro no olvido «Un caso perdido», cuento que trabajé para aprobar una de mis últimas asignaturas de pregrado, y el que titula el libro, «Un sueño comentado», del que no solo me agrada la anécdota y la forma como se cuenta sino también un cuestionamiento que yo veía a sus antecedentes literarios. Aquí aparece un cuento en forma de tríptico, «La biblioteca», bastante atractivo e interesante porque parece dialogar con su futura novela *La tarea del testigo*.⁶

Entonces vinieron dos premios literarios de seguido. El primero por su segunda novela *La tarea del testigo*, que se propone reconstruir los últimos días de un personaje que a todas luces se nos parece a José Antonio Ramos Sucre y al joven Ramos del cuento «La biblioteca». Narrada desde dos perspectivas, la novela nos ofrece una visión externa, manifestada en un narrador en tercera persona; y una visión muy íntima manifestada en la propia voz del Cónsul en sus cartas.

³ Guerra, R. (1998). *Partir*. Caracas: Troya.

⁴ Guerra, R. (2001). *El discreto enemigo*. Caracas: Planeta.

⁵ Guerra, R. (2004). *Un sueño comentado*. Caracas: Norma. Antes había publicado *El fondo de los mares silencioso* (2002), México: UNAM.

⁶ Guerra, R. (2007). *La tarea del testigo*. Caracas: El perro y la rana. Este libro es ganador del I Concurso de Novela Corta Rufino Blanco Fombona de la editorial El perro y la rana.

El segundo premio, el Salvador Garmendia, por el libro de relatos *La forma del amor y otros cuentos*,⁷ del cual comenzaré a dar mis impresiones.

La primera vez que me enfrenté a sus textos fue leyendo el manuscrito que el propio Rubi me pidió que leyera. Yo no tenía nada que objetarle al texto y, como era de esperarse, me gustaron todos sus cuentos.

El libro tiene ocho relatos, todos dialogan entre sí y con otros textos del propio Rubi. El personaje común a todos, aunque de un modo silencioso en algunos casos, es la ciudad de Cumaná. Cuando terminé de leerlo por vez primera, me sedujo la anécdota del cuento «El hombre de las flores». Luego de una segunda lectura no podía dejar de reconocer la maestría del cuento «El velo» y la hermosura en la relativización del tema del amor en el relato «La forma del amor». Ahora, cuando releo y escribo este comentario, me gusta «Un peregrinaje», relato que propone una relectura de la historia venezolana y que, sin lugar a dudas, es una guía para entender el presente y descifrar el futuro del país.

El libro comienza con un epígrafe de Úrsula Le Guin: «Los acontecimientos pasados existen, después de todo, únicamente en la memoria, que es una forma de imaginación», para comenzar hablando de la relación entre verdad y mentira, de las finas barreras que hay entre la ficción y la realidad, que es la propuesta de Guerra en esta obra, ya que después de leer el libro tenemos la sensación de que justamente el epígrafe sintetiza el cuestionamiento o la matización de la historia oficial que propone Guerra. Y no solo matiza la historia oficial, también, en algunos cuentos, matiza su propia narración y las motivaciones de los personajes. De ese modo, podemos encontrar expresiones de este tipo: «A pesar de sus expectativas —o tal vez precisamente por ellas [...]—», «Entonces estalló otra descarga y esta vez duró como un minuto, o más, no sé, un montón de tiempo», o «Sabe —comienza a saber— que este momento es solo un confuso reflejo de otro».

De un modo general podemos afirmar que el lenguaje en los relatos es pulcro de adornos y rebuscamientos. Omite algunos elementos oracionales (preposiciones, determinantes) que dan fluidez a la narración y hacen su lectura más grata.

Intentaré, a partir de aquí, resumir en breves líneas el argumento de cada cuento para luego establecer algunas afinidades que hay entre ellos.

El primer relato, «El hombre de las flores», trata de un amor no correspondido entre una prostituta venezolana, Josefina, y un español con ínfulas de poeta romántico, Manuel Piñeira. Aparece Medina, con características similares al Medina de *El discreto enemigo*, periodista y testigo de las desventuras del gallego.

En «La invasión», Isabel cuenta desde su perspectiva los sucesos en Cumaná durante la invasión del Falke en 1929. En este cuento la estrategia oral es determinante, también la voz de la mujer como testimonio de la historia y como sostén familiar en la sociedad cumanesa.

«La guerra» parece un capítulo de una novela sobre la independencia venezolana. Relata la huida, traición y entrega del doctor Briceño a los realistas poco después de la muerte de Boves. En el relato se ponen al descubierto los intereses de la guerra y los perjudicados por esos intereses, matizando un tanto la historia oficial sobre la independencia.

En «La forma del amor» aparece nuevamente Medina. En este relato el protagonista es el lenguaje, que se manifiesta profuso, denso, sobrio, lento, ampliamente descriptivo y

⁷ Guerra, R. (2010). *La forma del amor y otros cuentos*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

poético. Es un relato urbano contemporáneo en el que se cuestiona al amor y su búsqueda. Se ve a Medina en esa búsqueda que, en su caso, parece en vano.

«La otra costa» es el relato de tono oral de una mujer que cuenta su experiencia en el amor y el desenlace abrumador que suelen tener estas historias. Asociado con el tema central aparecen el amor en desgracia, fracasado, la decepción y los temores sin descifrar.

«Un peregrinaje» es un cuento que abarca diez años de historia venezolana (1919-1929), se inicia con la invasión del Carmelita y finaliza con la del Falke. Se cuenta desde la perspectiva del cumanés José Córdova (personaje bastante parecido al heroico Pedro Elías Aristiguieta) quien viaja por diversos lugares del mundo buscando la salvación de su país sin hallarla jamás, por lo que, al percatarse de esa imposibilidad, desiste de su aventura en el Falke.

«Una muerte» es un relato policial escrito a modo de informe de un juzgado o interrogatorio. Tiene que ver con el asesinato de Verónica Blume, ocurrido en los años cuarenta o cincuenta. El epígrafe de Cormac McCarthy anuncia algo de lo que se va a relatar: «todos saben pero pocos lo dicen». En este relato, sin un narrador textual más allá del coro de voces del interrogatorio, se intenta mostrar la perspectiva de diversos testigos de la muerte de Verónica y el lector que determine su propia versión de los hechos.

«El velo» es un relato de carácter psicológico. Su personaje principal, Horacio, tiene dificultades para determinar quién es, y así recorre la ciudad al mismo tiempo que hurga en su mente tratando de descifrarse. En alguna parte presumimos que habrá una epifanía. Sucede al final, y esa revelación que parece tener el personaje en la última línea del cuento se vuelve enigmática para uno como lector, deja una sensación de haberse descubierto algo sin llegar a comprenderlo, tal vez porque nos hemos puesto en el lugar de Horacio.

«El hombre de las flores», «La forma del amor», «La otra costa» y «Una muerte» parecen estar unidos por el tema del amor o las relaciones amorosas. Aunque son variantes de las relaciones de pareja, representan el concepto de amor contemporáneo, como búsqueda, a veces, inalcanzable.

«La invasión», «La guerra» y «Un peregrinaje» parecen estar unidos por el tema de la historia. En ellos se puede apreciar la experiencia de personajes comunes y ordinarios viviendo hitos de la historia venezolana. En los cuentos se nota cómo los eventos arrollan a los ciudadanos comunes y es por ello que la perspectiva de estos relatos suele ser intimista.

«La invasión», «La otra costa» y «Una muerte», son relatos orales y, en la mayor parte, voces femeninas. Son contados en primera persona, la voz femenina es peculiar por ser predominante, quizá sirve de exploración lingüística en la recreación, pues si mal no recuerdo, en ningún otro libro de Guerra aparecen voces femeninas. Por otra parte, el tono oral funciona como estrategia para despertar en el lector la receptividad, y actúan como verdaderos soportes argumentativos de quien narra y de lo enunciado por estos.

Los relatos, de un modo general, dan la impresión de ser de más largo aliento, de que quizá continúan en alguna otra parte y, como lectores, embelesados, esperamos encontrar esa continuación en alguna otra parte del libro. Es por ello que en cuanto leemos la última página del libro, confiamos, esperamos, en leer el próximo libro de Rubi Guerra.

LA DIMENSIÓN RELIGIOSA DE LA POESÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

Miguel Ángel MUÑO
Universidad de La Rioja

La mía es una poesía que tiene mucho de religioso.

Ya entramos en un terreno casi religioso, aunque yo no sea un poeta religioso.

El diálogo [en *Don de la ebriedad*] es con una fuerza superior que yo no digo que sea Dios, o quizá sean preguntas que yo me hago a mí mismo. De todas maneras, esas formas en mis poemas corresponden siempre a la zona irracional, a la zona del misterio.

Perderser y encontrarse. El proceso creador lleva a perderse en las cosas. Aquí está el principio de la religión; Dios se pierde en las cosas.

La palabra [...] hay que salvarla. [...] No es cosa de interpretación. Es una cosa de salvación [...] La palabra tiene que estar impregnada de emoción; no solo de emoción, sino de salvación. Esto es lo que puede dar un aspecto distinto a mi poesía.

Tampoco se trata solo de la culpa de un acto: Ahí viene la actitud religiosa: la poesía se aproxima mucho a la oración, al rezo...

Yo tengo mis creencias. Y un sentido religioso de la vida, si no absolutamente católico, sí cristiano. Un sentido trascendental.

Claudio RODRÍGUEZ

1. RELIGIOSIDAD PERCEPTIBLE EN LA POESÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ Y SEÑALADA POR EL POETA

La percepción de leer algo vinculado a lo religioso es una experiencia frecuente y constatable en los lectores de Claudio Rodríguez, sobre todo, en *Don de la ebriedad* y algunos poemas de *Conjuros*.¹ Se trata, sin duda, de una sensación imprecisa (que expresa bien Prieto de Paula²) que, cuando se intenta hacer consciente, revela una notable complejidad que apunta, en mi opinión, no solo a la trascendencia que impregna estos textos, sino a que esa trascendencia y la esencialidad a la que se tiende se producen sobre la naturaleza (y, más esencialmente, sobre la materia)³ y, dentro de ella, sobre componentes sustanciales, de aquellos que el pensamiento pre-religioso ya sacralizó.⁴

Lo sagrado, para Mircea Eliade, se caracteriza porque se manifiesta, es una *hierofanía* (Eliade, 1998: 15). Estudiando Claudio Rodríguez a Guillén, cita unas palabras encomiásticas de Azorín sobre el poeta vallisoletano en relación con algo que también va a ser sustancial en la propia poesía de Claudio Rodríguez: «el juego de planos del mundo visible y del invisible» (Rodríguez, 2004c: 102). En «A las estrellas», de *Conjuros*, el poeta explicita la sensación de intuir ese mundo invisible tras el de las apariencias: «...y hay un sonido / misterioso en la noche, y hay en cada / ímpetu del espacio un corpóreo latido». La posibilidad de la inminencia fugaz de la revelación del elemento invisible es sentida por el poeta, quien declara en una entrevista: «Es como si las cosas estuvieran siempre a punto de aparecer y desaparecer, a punto de escapárenos para siempre o de mostrarnos algo definitivo» (Rodríguez, 2004h: 230). En efecto, esta intuición de un mundo invisible tras el visible se corrobora en momentos o instantes en que el visible se agrieta y se produce la revelación,⁵

¹ En cierto modo, el poema «Cielo», de *Alianza y condena*, explicita el cambio de actitud del poeta: «Ahora necesito más que nunca / mirar al cielo. Ya sin fe y sin nadie, / tras este seco mediodía, alzo / los ojos. Y es la misma verdad de antes / aunque el testigo sea distinto. Riesgos / de una aventura sin leyendas ni ángeles». *Casi una leyenda* vuelve a expresar esta sensación, pero para lamentar de inmediato la pérdida de la inocencia en la contemplación, de la esperanza en la revelación.

² Afirma que: «Diríase que una impalpable (pero presente) gracia de índole religiosa se filtra por los rincones, dejando sentir su efecto beneficioso en cada tema, inflamado a causa de ello por un fulgor que lo torna más vívido, más preñado de hondura» (p. 53). «Esta poesía es de estirpe religiosa porque funciona como *revelación* de una verdad más lejana, que se manifiesta, todo lo mutilada y fugazmente que se quiera, en los versos del poeta»; y además: «No es, pues, que la poesía se pueble de objetos sagrados, sino que *todos* los objetos son en este momento sagrados» (p. 54) (citado por Paulino, 1998: 228).

³ Como escribirá en *Casi una leyenda*, en «La mañana del búho»: «No hay espacio ni tiempo: / el sacramento de la materia».

⁴ La querencia del poeta por la naturaleza, por la vida y las faenas del campo facilitan esa experiencia de tipo pre-religioso pero, como ocurrirá cuando tratemos de los asuntos relativos a la ausencia de la divinidad, tampoco aquí la ingenuidad es total, ya que el poeta no es el hombre primitivo sino alguien cultivado, que puede distanciarse del sentimiento espontáneo, radical; alguien a quien, por ejemplo, la antropología no le es ajena. Así, se desliza en el «Canto del caminar» de *Don*: «Pueblos hay que conocen las estrellas, / acostumbrados a los frutos, casi / tallados a la imagen de sus hombres / que saben de semillas por el tacto», o se componen «Un ramo por el río» y «El baile de Águedas» a partir de los ritos de fiestas folklóricas y, en este último poema, el poeta puede expresar su nostalgia por la pérdida de la ritualidad: «Echo de menos ahora / aquellos tiempos en los que a sus fiestas / se unía el hombre como el suero al queso. / Entonces sí que daban / su vida al sol, su aliento al aire, entonces / sí que eran encarnados en la tierra». En «Música callada» el poeta deplorará que: «No solo estamos asombrados, mudos, casi ciegos, / frente a tanto misterio, sino sordos» (en *El vuelo de la celebración*).

⁵ Esta revelación instantánea es similar, aunque de distinto signo, a la que percibe Claudio Rodríguez en otros poetas. Son los «momentos de clarividencia» que señala como característicos de la imaginación poética de Rimbaud (2004b: 88), o el «deslumbramiento», «la inspiración como una enajenación luminosa, misteriosa y

señalados por el poeta con esos «y de pronto» (en «Canto del despertar», «Alto jornal», en *Don de la ebriedad* y «Visión a la hora de la siesta», en *Conjueros*) y las preguntas del tipo «¿qué es esto?» («Alto jornal», en *Don de la ebriedad*) o «¿ahora qué pasa?» («Visión a la hora de la siesta», en *Conjueros*), también en el «si ya» o el «surgir» del comienzo de *Don de la ebriedad* y en la frecuente mención a los «momentos» en que algo se produce, de estos dos primeros libros.⁶ La contemplación, frente a lo que suele afirmarse, no es serena sino tensa.

Esta emoción, el asombro ante la trascendencia que late o se revela produce un estremecimiento radical tanto en el ser religioso como en el poeta. La cita de Goethe que encabeza el libro clásico de Rudolf Otto sobre la religiosidad puede servir muy bien para situar la actitud de Claudio Rodríguez y los componentes que la califican y mueven: «El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad. Por mucho que el mundo se haga familiar a los sentidos, siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido» (Otto, 1985: 7). Este estremecimiento, que hace tan singular, tan sorprendente *Don de la ebriedad*, es el que recorre la mayor parte de la poesía de Claudio Rodríguez. Es el que se da ante lo real cuando se siente la inminencia de su apertura a la trascendencia, como se explicita en *Casi una leyenda*: «¡Si lo que veo es lo invisible, es pura / iluminación, / es el origen del presentimiento!». El poeta se muestra traspasado por la belleza terrible, por el misterio de la naturaleza, como se ve en el «Canto del caminar», de *Don de la ebriedad*:

Oh, la noche que lanza sus estrellas / desde almenas celestes. Ya no hay nada: / cielo y tierra sin más. ¡Seguro blanco, / seguro blanco ofrece el pecho mío! / Oh, la estrella de oculta amanecida / traspasándome al fin, ya más cercana. / Que cuando caiga muera o no, qué importa. / Qué importa si ahora estoy en el camino.

Es la sensación honda de hallarse ante lo sagrado que se experimenta y verbaliza en numerosos pasajes de su obra, como en el final del poema «A las estrellas» de *Conjueros*, donde responde entusiasmado y desasosegado al amanecer y exclama: «Esto es sagrado. Cuanto miro y huelo / Es sagrado. ¡No toque nadie! Pero sí, tocad todos, mirad todos arriba»; y también en el «Canto de Linos (Salida a la labranza)», de *Conjueros*:

Oíd desde aquí: ¿qué hondo / trajín eterno mueve nuestra manos, / cava con nuestra azada, / limpia las madres para nuestro riego? / Todo es sagrado ya y hasta parece / sencillo prosperar en esta tierra, / cargar los carros con el mismo heno / de juventud, llevarlo / por aquel mismo puente.

El poeta presiente lo enorme, lo sagrado, y, como sucede en el sentimiento religioso, experimenta hacia ello un movimiento de atracción por lo fascinante solidario de un impulso de retracción ante lo terrible, que se sustancia de forma verbal en la estructura adversativa, en la reticencia a la entrega ya iniciada. Ante lo *numinoso*, el yo poético experimenta, asimismo, un sentimiento radical de culpa, sin que pueda aducir ninguna causa,

cierta», a que se refiere cuando habla de Miguel Hernández (Claudio Rodríguez, 2004e: 136) y de Milton (Claudio Rodríguez, 2004f: 166-167).

⁶ Que pasa al título de un poema, «Un momento» en *Alianza y condena*, pero ya como algo fugaz, acechado por lo acostumbrado: «Ya vuelve, / vuelve lo acostumbrado», aunque rebrota en *Casi una leyenda*, en «La mañana del búho»: «¡Si está claro / este momento traspasado de alba!».

salvo, quizá, su debilidad, su fragilidad ante lo inmenso, como se expresa en *Don de la ebriedad*: «Misterio. / Hay demasiadas cosas infinitas. / Para culparme hay demasiadas cosas» (VI). La culpa que conlleva condena y requiere salvación, como se vincula en el título de *Alianza y condena* y se expresa en numerosos pasajes de su poesía:

Pero algún gesto hago, alguna vara / mágica tengo porque, ved, de pronto / los seres amanecen, me señalan. / Soy inocente. / [...] / Sí, para mi castigo, el día nace / y hay que apartar su misma recaída / de las demás. Aquí sí es peligroso. / Ahora, en la llanada hecha de espacio, / voy a servir de blanco a lo creado (Libro segundo de *Don de la ebriedad*, «Canto del despertar»).

Soy culpable. Me lo gritan (Libro segundo, «Canto del caminar»).

¿Por qué la luz maldice y la sombra perdona? / El viento va perdiendo su tiniebla madura / y tú te me vas yendo / y me estás acusando, / me estás iluminando. Quieta, quieta. / Y no me sigas y no me persigas. / Ya nunca es tarde. ¿Pero qué te he hecho / si a ti te debo todo lo que tengo? / Vete con tu inocencia estremecida / volando a ciegas, cierta, / más joven que la luz. Aire en mi aire (*Casi una leyenda*).

¿Por qué me está mirando / el aire? La mañana es clara. / Salgo de casa y siento / esta ternura musical del cielo / y la luz que se ofrece. Están las calles / muy inocentes, con llaneza, ayuda, / recién regadas. Pero, / ¿por qué me está acusando / el aire? / ¿Qué es lo que pido, qué es lo que he perdido, / qué es lo que gano ahora? («Hermana mentira», *El vuelo de la celebración*).

En este sentido, el poeta llega a sentirse, incluso, como diana de la actividad de la vida y de la naturaleza:

¿Que mi estrella no sea la que más resplandezca / sino la más lejana! ¡No me queme su lumbre / sino su altura, hasta lograr que crezca / la mirada en peligros del espacio y la cumbre! / ¿Quién cae? ¿Quién alza el vuelo? / ¿Qué palomares de aire me abren los olmos? Antes / era sencillo: tierra y, sin más, cielo. / Yo con mi impulso abajo y ellas siempre distantes. / Pero en la sombra hay luz y en la mañana / se hunde una oculta noche cerrando llano y río. / A qué lanzada al raso tan cercana / seguro blanco ofrece el pecho mío. / ¿Pensar que brillarían aunque estuviera ciego / todas las estrellas que no se ven, aquellas / que están detrás del día! («A las estrellas», *El vuelo de la celebración*).

Sentimiento que obliga al poeta a lanzar llamadas acuciantes de auxilio ante el desfondamiento que se produce en él por lo insondable del misterio, por la belleza terrible de lo existente que late fuera y dentro de él, como ocurre en este mismo poema:

¡Estrellas clavadoras, si no fuera / por vuestro hierro al vivo se desmoronaría / la noche sobre el mundo, si no fuera / por vuestro resplandor se me caería / sobre la frente el cielo! Estrellas puras / que vuelvo a ver como antes nuevamente, / claras para los ojos y para el alma oscuras. / No tan cerca. ¡Salvadme! Estoy enfrente.

El propio poeta (como ha podido verse en las citas que abren este artículo y resume Paulino, 1998: 231) abordó este componente o faceta de su poesía en un buen número de

manifestaciones que, no obstante, distan mucho de aclarar el asunto, en un sentido racional o pedagógico. En esencia, Claudio Rodríguez conoce la realidad desde una participación amorosa, y percibe y manifiesta de modo personal, desde la conciencia de fragilidad o *carroña*, su condición *numénica* (su vitalidad y su misterio, su fascinación y su amenaza), expresa la sensación de una culpa indefinida y la necesidad de una salvación y apunta hacia la trascendencia, sin especificar, explicitar o nombrar la causa última, aunque sí señalando el hueco de su ausencia, como algo presentado o vislumbrado (Paulino, 1998: 231).

A los efectos de nuestra indagación, cabría subrayar que el asunto se mueve entre las dos primeras citas: «La mía es una poesía que tiene mucho de religioso [...] aunque yo no sea un poeta religioso», y también que, a pesar del rechazo del autor a que su poesía se confunda con la mística (porque en su caso, en efecto, no estamos ante una poesía mística por la ausencia de una divinidad con la que unirse), es muy significativo que su primer poemario, *Don de la ebriedad*, se abra con una cita tan significativa como el pasaje del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz: «...y cuando salía / por toda aquesta vega / ya cosa no sabía...», porque las palabras de la esposa ya anticipan la situación existencial y el tono arrebatado, dionisiaco, de los versos de Claudio Rodríguez. En esta línea de afinidades poéticas, yo subrayaría más de lo que hace Paulino la importancia de la aspiración al absoluto, al Uno del yo poético de Claudio Rodríguez, que señala García Jambrina (Muro, 2014: 267). La idea de la creación como contemplación amorosa y participación remite también al neoplatonismo (tiene una hermosa exposición en el canto II del Cielo de la *Divina comedia* de Dante que recoge Espronceda en un pasaje del «Canto a Teresa»: «Brotó en el cielo del amor la fuente / que a fecundar el universo mana / y en la tierra su límpida corriente / sus márgenes con flores engalana». Pero esta idea de participación y anhelo de fusión con lo absoluto está ya en la mentalidad religiosa o pre-religiosa primitiva. Afirma Eliade que

lo que se comprueba desde el momento mismo de colocarse en la perspectiva del hombre religioso de las sociedades arcaicas es que *el mundo existe porque ha sido creado por los dioses* y que la propia existencia del mundo *quiere decir* alguna cosa; que el mundo no es mudo ni opaco, que no es una cosa inerte, sin fin ni significación. Para el hombre religioso, el cosmos *vive y habla*» (Eliade, 1998: 121).

En Claudio Rodríguez, por ejemplo, es constante la referencia a la respiración de la noche, a la palpación del cielo, y participa, al mismo tiempo, de una vida transhumana, la del cosmos o la de los dioses (Eliade, 1998: 122).

2. JOSÉ PAULINO: RELIGIOSIDAD RESTRINGIDA Y APERTURA DEL LENGUAJE LÍRICO AL RELIGIOSO

José Paulino aborda en «El lenguaje transparente de Claudio Rodríguez» el asunto de la religiosidad de la poesía de este autor como hecho de lenguaje, como algo que se produce o sustancia en el lenguaje, y «no desde la experiencia profunda o de la supuesta trascendencia de las experiencias poéticas y religiosas» (Paulino, 1998: 225). Lo que quiere averiguar es si hay «concomitancia o convergencia del lenguaje lírico y religioso, en un autor

concreto que elijo porque me parece límite o fronterizo» (Paulino, 1998: 225). Paulino es consecuente con la concepción medular de Claudio Rodríguez sobre la emergencia de la realidad en el poema; la experiencia poética no es algo previo y exterior a su plasmación en el poema, sino algo que ocurre en la creación del propio poema: «la palabra *funda* el poema» (Rodríguez, 2004g: 228), concepción en la que coincide con Valente (1994: 21-22). Claudio Rodríguez sostiene que: «la poesía es una participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje» (Rodríguez, 1985: 11); es, por tanto, un asunto de nombrar: «el nombrar, pero no de manera pasiva, no como apariencia, sino como un intento de poseer, conforman [*sic* en plural] dicha participación que es intuición y en el fondo es sabiduría» (Rodríguez, 2004e: 131).

Paulino ofrece el término *transparencia* «para expresar esas relaciones constitutivas (no accidentales) de lírica y religión» (Paulino, 1998: 227). La hipótesis que plantea sobre este particular es que

el lenguaje estrictamente comprensible en su unidad y calidad poéticas (lenguaje suficiente) manifiesta un exceso de sentido (de carácter connotativo y metafórico) que lo abre hacia una dimensión explícitamente religiosa; es decir, remite a un más allá de sí mismo que no define, sino que ofrece como desconocido y en su misma condición de desconocido (y quizá incognoscible), pero no inexistente, sino operante. No es objeto o cosa y nada se dice de él. Desde luego tampoco puede ser descrito como lo no poético anterior a la poesía, sino como dimensión de la realidad reconocida en la creación del lenguaje (Paulino, 1998: 227).

En la poesía de Claudio Rodríguez se da una «apertura y transparencia de lo poético a lo sagrado, del lenguaje lírico al religioso» (Paulino, 1998: 227).

La conclusión que ofrece Paulino respecto a la condición religiosa de la poesía de Claudio Rodríguez se debate entre la admisión y el rechazo:

En conclusión: podemos hablar en sentido afirmativo de una cualidad religiosa en la poesía de Claudio Rodríguez por el carácter *sagrado* que muestra su universo, la posible apertura a una trascen[den]cia y la *implicación personal* de la participación. Pero hemos de restringirla en una indistinción entre la revelación y su fundamento que hace imposible darle cualquier nombre de divinidad. La poesía de Claudio es abierta en cierta dirección religiosa. Pero ¿a qué? Dice y calla (Paulino, 1998: 241).

3. UNA EXPERIENCIA PRE-RELIGIOSA, SIN PRECISAR NI NOMBRAR A LA DIVINIDAD

Esta conclusión, acertada en sus términos, va, en cierto sentido, en contra de la hipótesis planteada por el investigador y anunciada desde el título de su artículo («El lenguaje transparente de Claudio Rodríguez»): no se trataría tanto de *transparencia* o *apertura* de lo poético a lo sagrado, del lenguaje lírico al religioso, cuanto de una experiencia de índole estético-(pre)religiosa manifestada en lenguaje poético-religioso.

No creo, por mi parte, que haya motivo para *restringir* la condición religiosa (o pre-religiosa) de la poesía de Claudio Rodríguez, porque no se explicita la divinidad en ella (a

pesar de que en algunos pasajes de *Don* y de *Conjueros* se desliza la palabra *creador*).⁷ La apertura hacia esa trascendencia, aunque innombrada, es, en sí, una situación existencial que también es religiosa o, si se quiere (con R. Otto), pre-religiosa.

Las concepciones clásicas de lo religioso, en efecto, no excluyen de este ámbito aquellas experiencias que no concretan o dejan sin nombrar la trascendencia, la causa de lo sagrado. Los rasgos que, según Otto (1985), definen ese elemento primario del espíritu que se denomina la experiencia religiosa, la emoción del ser humano ante lo *numinoso* (lo santo, lo sagrado y, después, lo divino) son: el sentimiento de absoluta dependencia, de sentirse criatura de algo fuera del sujeto que provoca en él la sensación de misterio tremendo, aterrador, sobrecogedor (que anima a retraerse), porque se intuye la omnipotencia, la majestad de ese ser trascendente ante el que la creatura se aniquila; lo misterioso intuido provoca en el ser humano el asombro, el estupor (incluso cuando no se lo singulariza nombrándolo, que es lo que sucede en la poesía de Claudio Rodríguez) que no puede ser ni entendido ni dicho de forma racional (porque sobrepasa la razón y apela a lo que los místicos denominan *el fondo del alma*), sino mediante paradojas y antinomias (como sucede en la mística); provoca también la fascinación (que anima a aproximarse a lo *numinoso*, sentido como superabundante, y llegar a la comunión con ello).

Estas condiciones se observan en Claudio Rodríguez y él mismo se sitúa, de algún modo, en este ámbito, contemplando incluso la posibilidad de sustanciar en la divinidad la *fuerza superior* que presente y con la que dialoga en *Don de la ebriedad*:

El diálogo [en *Don de la ebriedad*] es con una fuerza superior que yo no digo que sea Dios, o quizá sean preguntas que yo me hago a mí mismo. De todas maneras, esas formas en mis poemas corresponden siempre a la zona irracional, a la zona del misterio (Méndez, 1986: VI y VII).

La duda sobre si, en el caso de Claudio Rodríguez, estamos ante una experiencia estética que deviene religiosa o linda con lo religioso, o ante una experiencia de condición religiosa que se vierte, se plasma en un continente estético, es más difícil de elucidar. Dámaso Alonso explicitó en su poética la cercanía entre las experiencias religiosas, estéticas y sexuales: «El impulso poético, por su origen y su dirección, no está muy lejano del religioso y del erótico: con ellos se asocia frecuentemente» (en Gerardo Diego, 1932: 218) y el propio Claudio Rodríguez subrayó la condición religiosa medular de la poesía de este poeta, pero no penetró «en la posible articulación de lo sagrado y de lo poético» (Rodríguez, 2004: 120). Y es que, aunque, Paulino trae a colación y desecha como insatisfactoria la declaración de Vicente Gaos de que toda poesía es religiosa, porque «en el fondo, el hombre es un *animal religioso* y la poesía es el máximo acto de trascendencia y de universalidad realizable por medio de la palabra» (Ayuso, 1998: 226), no es esta la concepción que puede esclarecer la de Claudio Rodríguez sino la de Dámaso Alonso, que apunta a aspectos medulares de la poética del poeta zamorano:

La poesía es un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera. Y una claridad por la que el mundo mismo

⁷ Como en comienzo de *Don* («¿Quién hace menos creados / cada vez a los seres?») o al final de VI del Libro segundo de *Don* («no sé qué Creador, qué paz remota...»).

es comprendido de un modo intenso y no usual. [...] Este fervor procede del fondo más oscuro de nuestra existencia. [...] El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la Poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible, sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico (Gerardo Diego, 1932: 218-219).

Y, similar profesión de fe poética puede observarse en un poeta de distinto signo lírico, como es Sánchez Robayna, quien declara en *El último tercio de siglo*:

¿Qué otra cosa podrían ser tales *fundamentos* [la palabra poética como juego de transubstanciación, el sentimiento de lo sagrado, la palabra que mira más allá del lenguaje] sino la radicalizada, renaciente prueba de un designio de religación, de una conciencia, en suma, religiosa? (1998: 554).

Señala Eliade que, en la experiencia desacralizada, por ejemplo en la mirada estética, la naturaleza puede seguir teniendo reminiscencias de una experiencia religiosa. No parece que este sea el caso de Claudio Rodríguez. Su mirada parece más religiosa que estética; el poeta no accede a la naturaleza para captar en ella valores de belleza o fealdad, para describir un paisaje, para reconocer en ella sus propias cualidades morales (Marí, 2004: 11) o para manifestar sentimientos o emociones no trascendentes. Bien al contrario, habría razones, a la luz de lo visto, para inclinarse por considerar que en la poesía de Claudio Rodríguez se da una actitud religiosa, que se sustancia en lenguaje poético, porque ese es el ámbito elegido por el escritor para expresarse. La falta de concreción y de nombre en esa entidad trascendente es, justamente, la que da el carácter tan singular a esta poesía. Esa indeterminación es entendida en el ámbito religioso por Rudolf Otto (*Um estudio do elemento não-racional na ideia do divino e a sua relação com o racional*. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985) como propia de un estado prerreligioso. Este especialista distingue lo demoníaco de lo divino: «...en este caso no son intuiciones de algo divino, sino de algo numinoso en la naturaleza y en el acontecer...» (Otto, 1985: 203). La noción central del primer poemario de Claudio Rodríguez, *ebriedad*, remite a un estadio primitivo del sentimiento religioso; como dice R. Otto: «Lo primitivo consiste en la forma desmesurada, fanática en que primero hace presa sobre el ánimo y se manifiesta como *manía* religiosa, como posesión por el numen, como enajenamiento y borrachera» (Otto, 1985: 180).

Claudio Rodríguez presenta los componentes de la naturaleza (estrellas, sombra, luz...) como seres vivos, en lo que coincide también con las primeras manifestaciones pre-religiosas de los seres humanos, no por animismo (no creen que tengan alma), sino porque para ellos los volcanes, las cumbres de las montañas, el sol, la luna, las nubes, etc., parecen tener vida (Otto, 1985: 166). Claudio Rodríguez coincide también con esta actitud pre-religiosa de tener la sensación de que el lugar en que se está es sagrado, que no es un lugar común, sino uno habitado o sellado por lo numinoso (Otto, 1985: 171; Eliade, 1998: 21 y ss.), porque de él emanan las sensaciones de misterio, atracción y peligro ante un poder majestuoso. Y no es necesario en el hombre primitivo que esa sensación lleve a singularizar un numen ni tampoco a darle un *nomen* (Otto, 1985: 172), que es lo que vemos que ocurre también en Claudio Rodríguez.

Muchos de los poemas de Claudio Rodríguez presentan una experiencia impactante en el mismo momento de sentirla, de experimentarla. Y el lenguaje con que se capta y transmite responde (o parece responder) de inmediato (sin mediación alguna o sin apariencia de ella) al choque y al desconcierto de la revelación. La experiencia mística de santa Teresa de Jesús o de san Juan de la Cruz se refiere una vez sucedida, desde la reflexión, desde la búsqueda de una forma de expresión capaz de transmitir de una manera comprensible lo que, por esencia, es inefable. Santa Teresa opta por el relato metafórico de una experiencia espiritual desde la sensación física (tan cercana a lo erótico, como subrayó Bataille). San Juan, por su parte, recurre al *Cantar de los Cantares*, una codificación literaria previa. Claudio Rodríguez se instala, por el contrario, en el lenguaje desatinado de las criaturas, en el «no sé qué que quedan balbuciendo» del *Cántico espiritual*, anonadadas por la presencia del Amado, balbuceos que enervan a la esposa.

La forma de estos balbuceos es la que se da en la forma de decir irracional, cargada de símbolos, de metáforas, de sintaxis ilógica, de entonación elevada (Bousoño, 1971, 1985; Prieto de Paula, 1989; García Jambrina, 1998). Pero junto esta forma expresiva está también la utilización de vocabulario tomado (o tomado prestado) del lenguaje religioso: *sagrado, participación-comunión, culpa, salvación...*, porque no puede olvidarse que el poeta conoce los fundamentos de la religión católica y hasta de subgéneros de lo religioso, como el himno o la bienaventuranza («Alto jornal» es una oda que remite a Horacio, por supuesto, pero puede ser también una Bienaventuranza; lo mismo que «Ajeno» puede remitir al lenguaje moralizador del *Eclesiástico*).

La poesía de Claudio Rodríguez recuerda en algunos de estos aspectos que venimos tratando a la de Hölderlin (Blanch, 1998). Ambos ejemplifican bien lo sustentado por Heidegger: «el pensador dice el ser, el poeta nombra lo sagrado».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLANCH, Antonio (1998). «Hölderlin, excepcional poeta de lo sagrado», en Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous y Raquel Bouso (eds.), *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona: Er, Revista de Filosofía, pp. 173-188.
- BOUSOÑO, Carlos (1971). «La poesía de Claudio Rodríguez», *Claudio Rodríguez, Poesía (1953-1966)*. Barcelona: Plaza y Janés, pp. 9-35.
- BOUSOÑO, Carlos (1985). *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Júcar.
- DIEGO, Gerardo (sel.). (1932). *Poesía Española. Antología, 1915-1931*. Madrid: Signo.
- ELIADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1993). «Hacia el canto de Claudio Rodríguez», en Luis García Jambrina (ed.), *Claudio Rodríguez, Hacia el canto*. Salamanca: Universidad-Patrimonio Nacional.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1998). «Introducción biográfica y crítica», en Luis García Jambrina (ed.), *Claudio Rodríguez. Don de la ebriedad. Conjuros*. Madrid: Clásicos Castalia.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Jesús Avelino (1988). «Religiosidad material y pluralidad de las religiones», en Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous y Raquel Bouso (eds.), *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona: Er, Revista de Filosofía, pp. 507-521.
- MARÍ, Antoni (2004). «Asombro y contemplación», *Claudio Rodríguez, Poesía completa (1953-1991)*, pról. de Antoni Marí. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 7-21.
- MÉNDEZ, José (1986). «Claudio Rodríguez: “el vuelo de la paloma tiene tres tiempos”», *ABC*, 8 de marzo de 1986, supl. «Sábado Cultural», pp. VI-VII.

- MURO, Miguel Ángel (2014). «Consideraciones sobre la poética de Claudio Rodríguez», *Revista de literatura*, LXXVI, 151, pp. 263-289.
- PAULINO AYUSO, José (1995). «Entrevista [con Claudio Rodríguez]», *Compás de Letras*, 6, junio, pp. 23-30.
- PAULINO AYUSO, José (1998). «El lenguaje transparente de Claudio Rodríguez», en Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous, Raquel Bouso (eds.), *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona: Er, Revista de Filosofía, pp. 225-241.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. (1989). *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1985). *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid: Universidad Autónoma.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004a). *La otra palabra. Escritos en prosa*, ed. de Fernando Yubero. Barcelona: Tusquets.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004b). «Anotaciones sobre el ritmo en Rimbaud», *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets, pp. 77-92.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004c). «Unidad y variedad en la obra de Jorge Guillén», *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets, pp. 100-110.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004d). «Dámaso Alonso: entre lo tremendo y lo salvador. Unas notas sobre su poesía», *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets, pp. 118-122.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004e). «Poesía como participación: hacia Miguel Hernández», *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets, pp. 131-147.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004f). «El *Paraíso perdido* de John Milton», *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets, pp. 165-169.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004g). «Claudio Rodríguez o la influencia de todo. Entrevista de Federico Campbell», *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets, pp. 217-228.
- SUÑÉN, Juan Carlos (2004). «Claudio Rodríguez. *El hombre no puede ser libre*», *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets, pp. 229-238.
- VALENTE, José Ángel (1994). «Conocimiento y comunicación», *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, pp. 19-25.
- VV. AA. (1998a). *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, ed. de Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous y Raquel Bouso. Barcelona: Er. Revista de Filosofía.
- VV. AA. (1998b). *El último tercio del siglo (1968-1998): Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor.

HACIA UNA APLICACIÓN DEL TÉRMINO AUTOFICCIÓN
EN EL TEATRO. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE *ANFAEGTELSE*
Y *LA CASA DE LA FUERZA*, DE ANGÉLICA LIDDELL

Marta OLIVAS FUENTES
Universidad Complutense de Madrid

La de Angélica Liddell (Figueres, 1966) es una de las trayectorias más sólidas y reconocidas de la escena contemporánea. Piezas como *El año de Ricardo* (2006, Premio Valle Inclán), *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007) o *La casa de la fuerza* (2012), que le valió el Premio Nacional de Literatura Dramática y supuso su consagración definitiva en los circuitos comerciales, se han convertido en montajes de referencia del último teatro europeo. De acuerdo con la corriente posdramática, las propuestas de Atra Bilis, su compañía, son el fruto de múltiples lenguajes y de un fértil campo referencial dentro del cual la experiencia vital de la autora es una de las materias primigenias para la creación teatral. Debido a esa inspiración biográfica del texto, en algunas ocasiones, el término *autobiografía teatral*¹ ha aparecido vinculado a la obra de Liddell en reseñas y estudios.

Pese a los recientes avances en este campo,² sigue resultando, cuando menos, insólito hablar de autobiografía o autoficción al referirnos al teatro, toda vez que el debate sobre estos géneros tomó carta de naturaleza en el ámbito narrativo. Todos los tratados teóricos sobre estas nociones y su desarrollo se han volcado en el estudio y análisis de la novela, por lo que, al intentar aplicarlos a las tablas, se impone una interpretación algo laxa a la que no tenemos más remedio que acogernos intentando explotar una veta aglutinadora. Simplificando los términos, deberíamos, de acuerdo con el *pacto* teorizado por Lejeune

¹ Véase Vidal Egea (2010) o Gutiérrez Carbajo (2012).

² Véase Trastoy (2002, 2006, *Artea*), Toro (2010), García Barrientos (2014) o Tossi (2015).

(1975), calificar como autobiográficas tan solo aquellas obras en las que el autor se comprometiese, ya sea implícita o explícitamente, a volcar hechos verídicos tomados de su propio existir sin dar pábulo a la fabulación. La productividad de esta idea en el campo teatral recibió el espaldarazo definitivo, aunque con algunas limitaciones, de la mano de Patrice Pavis quien, en la edición de 1996 de su *Diccionario*, introdujo por primera vez la voz *teatro autobiográfico* donde reconocía tres tipos de autobiografía escénica: aquella en la que el dramaturgo cuenta su vida y alude a su pasado; otra de tipo confesional, en la que el autor desvela secretos impúdicos y, por último, el juego de identidades, donde se cuestiona la noción de identidad, el yo fracturado por la temporalidad y las imposiciones de la memoria.

No obstante, hemos de tener en cuenta que, las más de las veces, el personaje literario no es encarnado por el autor sino por un tercero que crea, a su vez, una realización de ese personaje embebido de su propia subjetividad, de acuerdo a unas determinadas pautas establecidas por él mismo y/o por un director. De esta mezcolanza entre el personaje en el texto y la labor actoral de quien lo interpreta en escena, quien lo viste y quien lo ilumina surge el personaje dramático completo,³ distinto de sí mismo en cada representación e incluso distinto en cada punto del proceso creativo. Así pues, al cruzar la frontera de lo meramente literario y adentrarse en lo teatral... ¿podemos siquiera considerar, ahondando en las reservas del propio Pavis, el término *autobiográfico*?⁴

En mi opinión, contestar afirmativamente a esta pregunta y, de acuerdo a todo lo anterior, presentaría más ventajas que complicaciones. Como ya afirmaba Carlos Castilla del Pino al referirse a la autobiografía narrativa, todo ejercicio de escritura «exige la ordenación de lo escrito y, en este sentido, el contenido autobiográfico ha de ser ordenado con arreglo a un plan, en el que la selección de lo que se considera relevante es fundamental» (*apud* Casas, 2012: 14). Entendido desde un punto de vista exclusivamente literario, esta selección y ordenación se mantiene en el texto teatral reduciendo así la fidelidad con respecto de los sucesos acaecidos y la «sinceridad», piedra de toque de la fiabilidad del pacto requerido por Lejeune. Es evidente que toda selección conlleva una discriminación y, por tanto, un componente subjetivo que lo distancia de lo real. Pero, en el caso del drama, a este componente de elaboración que implica toda escritura habría que sumarle, además, el hecho de que es un actor —distinto al autor— quien interpreta el personaje, surgiendo una entidad distinta a la que el dramaturgo plasmó sobre el papel y que, al tiempo, siempre es diferente de sí misma. Al hilo de este razonamiento y, como el propio Pavis ha reconocido, en un género tan complejo como el dramático, donde cada representación es fruto

³ Sigo la terminología y definición de José Luis García Barrientos (2007: 155): «la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel».

⁴ Valga como muestra, el caso —paradigmático dentro del teatro contemporáneo español— del montaje de 1982 de *El álbum familiar*, de José Luis Alonso de Santos. El dramaturgo, creador de José Luis —«Yo» en las ediciones del texto—, un trasunto de su yo adolescente, se encargó también de dirigir el montaje. No obstante, este personaje fue encarnado por el actor Manuel Galiana, por lo que volvemos a encontrarnos con el galimatías del personaje autobiográfico —desde el punto de vista autorial— aunque interpretado por un tercero. Véase García Barrientos (2009) para un análisis pormenorizado de la obra en este sentido. Toro (2010: 237-241), por su parte, lo considera un ejemplo de autoficción dramática —aunque en base a una lectura muy basada en el texto literario, es decir, basándose más en una lectura literaria que escénica—. Como definitiva respuesta a la inaplicabilidad del término *autobiografía* en el teatro, véase García Barrientos, 2014.

de una creación colectiva, cabe preguntarse si resulta operativa siquiera la noción *sujeto teatral*⁵ puesto que

en el teatro, donde cada personaje tiene su propio lenguaje, no encontramos —como en la poesía— ninguna huella de la palabra directa del autor. Por otra parte, la teoría psicoanalítica e ideológica del sujeto al menos ha relativizado la noción de un sujeto *pleno*, responsable de todos sus actos y estable (Pavis, 1996: 466).

Por otra parte, hablaríamos de autoficción narrativa, de acuerdo con Manuel Alberca (2007: 219), cuando un texto, que parte de una identidad nominal expresa entre autor, personaje y narrador, «puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o camuflar un relato autobiográfico bajo la definición de novela», esto es, cuando el pacto autobiográfico se incumple al mezclar dichos elementos biográficos con otros pertenecientes al ámbito de lo fabulario proponiendo un *pacto ambiguo*. Por tanto, ni tan siquiera la mera perspectiva de alcanzar la veracidad con respecto del elemento factual resulta plausible cuando el texto dramático⁶ es esencial e incesantemente mutable. Si bien el soporte material de la literatura dramática puede coadyuvar a esa *sinceridad*, a medida que nos adentramos en el campo de la teatralidad, —ese «espacio otro del cotidiano» creado por la mirada del espectador, en palabras de Féral (2004: 90 y ss.)— genera, necesariamente, una sensación de ficcionalización de todo lo que se lleva a término en él. Podríamos concluir que, en cierto sentido, la teatralización en un espacio escénico implica una, pocas veces salvable, *sensación de ficción*,⁷ puesto que el público es plenamente consciente de la intención de un artista de hacer teatro y cómo dicha actividad ha de contar con su participación.

1. AUTOFICCIÓN EN EL TEATRO POSTDRAMÁTICO. EL CASO DE ANGÉLICA LIDDELL

El teatro llamado postdramático cuestiona la posibilidad de representar la realidad, se desconfía de los medios de representación y su operatividad, los principios figurativos se tambalean, así como la integridad de una anécdota dramática. Hacer visibles los límites de la representación supone, en palabras de Óscar Cornago (*Artea*, 3), «la reivindicación de una realidad que escapa igualmente a la posibilidad de ser representada —y por tanto conocida— de manera clara, simple o natural». Así, el predominio de la acción sobre el texto —si lo hubiere—, la *performance* o la aparición del elemento intermedial, caminan hacia un teatro aglutinador que intenta no solo dar cuenta de una determinada realidad sino denunciarla, pero que está menos preocupado de reflejarla de una forma factual o referencialmente *fiel*. Nos encontramos, de nuevo, con otra cortapisa a las condiciones del texto autobiográfico. Ana Vidal, en su tesis doctoral sobre la dramaturga, afirma:

⁵ «Instancia que se sitúa en la base del conjunto del texto y, en cuanto a la representación, de la interpretación general y de la puesta en escena» (Pavis, 1996: 466).

⁶ Para la definición de *texto dramático*, véase García Barrientos (2007).

⁷ Al hablar de la autobiografía teatral, concluye Trastoy: «Sobre la escena, todo es (o parece) ficción. La credibilidad, resulta, entonces una cuestión pragmática» (*Artea*, 4; cf. 2002).

Los textos de Angélica Liddell podrían considerarse ficción autobiográfica, pero el comportamiento de la autora es tan semejante dentro y fuera del escenario que han podido pasar a convertirse de manera inconsciente en autobiográficos, ya que Liddell está sumamente inmersa en el *personaje que representa* (Vidal, 2010: 499; la cursiva es mía).

Redundando en lo anterior, cabría preguntarse si, en el caso de Liddell, figura pro-teica en la que se concitan los planos autora-directora-intérprete-personaje, se abrirían las puertas hacia esa teatralidad autobiográfica a la que venimos refiriéndonos, cercana a la línea de lo que Trastoy consideraba espectáculos unipersonales. No obstante, y apelando a la insoslayable e inherentemente teatral noción del actor como intérprete de un personaje, el marbete autoficción teatral aplicado a la producción de la dramaturga figuerense parece adquirir especial pertinencia en sustitución del de autobiografía teatral. La encarnación que de sí mismo lleva a cabo el autor-actor podrá asemejarse al original, pero nunca terminará de ser fiel, ni siquiera *sincera*, en la clave requerida por Lejeune aunque, a veces, como señalaba Vidal, cueste discernir entre realidad teatral y realidad biográfica. Incluso la propia Angélica ha reconocido el tratamiento de sus experiencias de acuerdo a unos fines estéticos: «Me dejo conmover, excitar, impresionar y emocionar por mis experiencias reales, pero las interpreto, extraigo su centro y las deforme de acuerdo a mis necesidades y a mis deseos. Y ya que el arte no es solo irrealidad, sino también expresión, las expreso» (Cuadros, 1996: 141). Por consiguiente, hablar de factualidad o de sinceridad en tanto en cuanto *objetividad* o *exactitud referencial* se antoja estéril. Por todo lo anterior, podríamos concluir que la opción más honesta —casi rayana en el pleonasma— es hablar de *autoficción teatral*. La disociación entre Angélica-Personaje y Angélica-intérprete está activada tanto en la interpretación como en la recepción, lo que, necesariamente, afirma al espectador en la convención en la que está inserto. Doble pacto.

Una vez aceptado el carácter autoficcional de su quehacer teatral, cabría preguntarse, asistiendo a una representación liddelliana, dónde se sitúan los límites de la representación. En ambos espectáculos, la artista corta su cuerpo;⁸ la reflexión sobre el dolor y su manifestación física son sus medios de protesta. ¿Realmente la exposición extrema del propio cuerpo o la desnudez interior sobre la que pivota la escenificación pueden llegar a considerarse una ruptura total con el elemento *ficción* que invalidase la etiqueta *autoficción dramática*? La paradoja que genera la herida sangrante en el cuerpo de Angélica sobre el escenario nos conduce necesariamente a plantearnos si una realidad es solo teatral o no. Resulta innegable que nos encontramos ante una herida auténtica que dejará una cicatriz auténtica. La percepción de aquello que sucede en el escenario no puede ser percibida como ficción; sin embargo, tampoco es tomada como auténtica —nadie de entre el público se acerca a la artista para intentar detenerla o le interpela por aquello que está haciendo como sí podría suceder en la calle o en un espacio donde los mecanismos de lo teatral no

⁸ Así lo explicaba en 2009: «He pasado un año explorando las posibilidades de la sangre, aprendiendo a cortar mi cuerpo, ha sido una ganancia de libertad, renunciar a todo eso por lo que me habían premiado, tomé una frase de *Perro muerto [en tintorería. Los fuertes]*; como punto de partida: el cuerpo es lo único que produce la verdad. La autolesión me permite expresar el angustioso conflicto entre la materia y el espíritu, escapar de la colectivización de las conductas» (Ojeda, 2009). En este sentido, Angélica sigue la estela de los artistas de *body art* de los años setenta pues, como ellos, a través de la experiencia del dolor encarnaron la transgresión de normas sociales opresivas.

estén activados—. El elemento teatralizador sigue estando presente, todo está siendo *vivido* de acuerdo a un espectador que observa y a un cuerpo que es, en ese momento, un cuerpo semiotizado, signifiante.⁹ Sin embargo, su llevada al escenario y la implementación de ciertas acciones sobre el cuerpo día tras día implican un grado de no-naturalidad y, por lo tanto, una cierta percepción de la acción no como ficción, pero tampoco como un acto puramente real. El trabajo con el cuerpo, esta encarnación misma de la *pasión* en su sentido etimológico, dinamita la noción de mimesis pero no termina de trascender la de simulacro —al menos desde el punto de vista de la recepción por parte del espectador—. En palabras de Lehmann (2013: 375), no se trata de una «mimesis del dolor» sino de una «mimesis *en el dolor*». Esta indiscutible veracidad del dolor corporal dinamita la ficción dramática pero no la teatral pues, en todo momento, el público es consciente de que aquello sucede en un marco concreto y que él mismo está inmerso en una determinada convención. Tal y como declara Thomas Oberender (Lehmann, 2013: 375): «El teatro se sitúa siempre en el margen. Como *arte preparado para renunciar a ser realidad* pero también a retroceder antes de dar el último paso hacia la suspensión de la significación» —la cursiva es mía—. Quizá por todo ello, más que referirnos a *autoficción dramática* debamos apostar, como ya abogaba García Barrientos merced a otros argumentos, por el término *autoteatro* (2014: 132).¹⁰

Afirmar que un autor emplea su bagaje personal a la hora de escribir no resultaría nada distintivo. Sin embargo, Angélica Liddell no solo explora sus vivencias y sentimientos como punto de partida para la creación sino también y, como ella misma reconoce, para «renombrar el mundo» (Ojeda, 2009) a través de ellos. Además, ella como personaje, pero también como intérprete, se ofrece al espectador. La subjetividad de que está teñido su trabajo dramático, ha ido *in crescendo* a lo largo de su trayectoria: «Hasta ahora mi trabajo había dependido de las ideas, de una implicación política o social, más bien anti-social, de resistencia a la injusticia y al sufrimiento humano. Ahora he pasado a hablar más de mis sentimientos» (Perales, 2011). Para esta ocasión, hemos escogido dos emblemáticos ejemplos de esa última etapa más íntima.

2. AUTOTEATRO COMO SISTEMA ÉTICO O EL PASO DEL DOLOR PARTICULAR AL DOLOR UNIVERSAL: ANFAEGTELSE Y LA CASA DE LA FUERZA

Anfaegtelse fue estrenada en DT Espacio Escénico, en Madrid, el 13 de septiembre de 2008, dentro del marco de La Noche en Blanco. La pieza está basada en las relaciones familiares de Angélica Liddell con sus padres y con su entonces pareja: el *performer* David

⁹ Thomas Oberender señala este enfoque «como base de buena parte del teatro contemporáneo, especialmente el realizado por las generaciones más jóvenes: quieren tratar con la última verdad que rehúye cualquier relativización: la verdad corporal» (Lehmann, 2013: 375).

¹⁰ «Una primera peculiaridad al trasladar la mirada al teatro es que todo el campo de la autonarración lo ocupa en él lo que hemos denominado a priori autoficción dramática y quizá sería más preciso llamar por eso autodrama o autoteatro, es decir, drama o teatro autorreferencial. Pues no compete ni con una presunta autobiografía teatral, inexistente e imposible en sentido estricto, ni con una ficción autobiográfica equivalente a la llamada *novela autobiográfica*, es decir, *totalmente ficticia*» (García Barrientos, 2014: 132).

Fernández. Las cartas de amor que Fernández le envió forman parte del texto del espectáculo y fueron leídas sobre el escenario.¹¹

Del uso de algunos componentes biográficos parten todos los ejes temáticos que jalonan la obra de Liddell. En el caso de *Anfaegtelse* —como ya sucediese en «Lesiones incompatibles con la vida», perteneciente al tríptico *La desobediencia: 3 acciones* y como sucederá también de forma más tangencial en *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (estrenada en España el 4 de octubre de 2013)—¹² destaca la reflexión sobre la maternidad y su completo rechazo. En un ejercicio casi psicoanalítico, se relaciona con la ausencia de amor materno otro de los grandes mensajes de la dramaturgia liddelliana: el descarnado deseo de ser amado y el hallazgo de ese amor como la redención de la soledad y la impotencia ante el paso del tiempo.

A lo largo de la pieza asistimos por una parte a lo que Lejeune (1994) calificó —aunque dentro de los límites de la autobiografía— como *l'irréel du passé*, esto es, la reelaboración del pasado del autor, de sus vivencias y recuerdos:

Mi padre era militar, trabajaba en los juzgados del castillo de San Fernando en Figueras, y era el encargado de requisar y mutilar las cartas que los soldados les escribían a sus madres, a sus novias y a sus hermanas [...]. Así aprendí a leer. Aprendí a leer leyendo cartas de amor de soldados. [...] Papá, he conocido a un chico que escribe cartas de amor como los soldados. Si tus cartas hubieran caído en tus manos, yo nunca las habría recibido [...]. Papá, estas son las cartas de amor que le han escrito a tu hija (Liddell, 2012: 13).

Y, por otra, a la construcción de otro pasado posible, derivada del encuentro del amor cuando este todavía es posible, en el marco de una juventud que abre las puertas a la libertad:

Cuando tú tenías 10 años y yo 19, todavía no sabíamos que podíamos ser felices, joder. Si tú y yo nos hubiésemos encontrado entonces, tú con 10 años y yo con 19, le hubiésemos robado a la naturaleza todos los animales salvajes y hubiésemos sido felices, inmensamente felices. Ahora ya hemos vivido, vivido, vivido demasiado (Liddell, 2012: 25).

El título *Anfaegtelse* —la palabra danesa para *angustia*— alude a la definición de Kierkegaard de ese estado en que el hombre se encuentra en el umbral de lo divino; es una especie de duda o inquietud, de ansiedad religiosa o de crisis espiritual ante el misterio de lo absurdo. Es precisamente ese absurdo vital el que aborda Liddell a lo largo de todos sus trabajos y que lucha por trascender a través del amor y del propio arte, que actúa como interlocutor y que, a veces, actúa como tabla de salvación —el movimiento lento del *Andante* del *Concierto Italiano* actuó como telón de fondo a todas las acciones de que se componía la obra—. Angélica, finalmente, consigue crear un compendio entre influencias externas o intertextos —Bach y Kierkegaard— con su pasado y su presente, todo ello estableciendo un paralelismo entre la violencia individual derivada de su devenir personal, la

¹¹ Entre tanto, esa misma noche, él llevaba a cabo una de sus acciones 2 m2. *Alegoría en la que me jodéis vivo con 1.000 putas velas* en la explanada del Reina Sofía.

¹² La obra forma parte de la trilogía que lleva por título «El centro del Mundo» (Liddell, 2014) junto con *Maldito sea el hombre que confía en el hombre, un projet d'alphabetisation* (estrenada en las Naves del Español el 19 de mayo de 2011) y *Ping Pang Qiu* (Teatros del Canal, 11 de noviembre de 2012).

violencia practicada sobre su espíritu y la violencia a la que estamos sometidos socialmente, en un Mundo que nos vapulea y nos ultraja.

Ese juego entre la intimidad y la publicidad, en la codificación de una cierta idea del Mundo a través del autoteatro, se hace quizá en esta obra mucho más palpable. A partir de la historia un individuo, con su bagaje particular, somos capaces no solo de vernos reflejados como personas sino también como colectivo. En la ya mencionada entrevista a *Primer Acto*, sentenciaba:

Como autora me interesa exponer el llanto privado en un sitio público. Lo trágico es lo que te convierte en individuo frente a la masa, porque lo trágico tiene que ver con la intimidad. En la intimidad todos somos monstruos, y yo quiero trabajar con esos dos conceptos, el de tragedia y el monstruosidad, porque quiero devolverle al hombre lo que es propio del hombre, que no es solo su situación aparente en la sociedad, sino aquello negativo que le convierte en humano (Francisco, 2003: 131).

Si en *Anfaegtelse* ya se preconizaba el fracaso de la redención por el amor, así como la angustia que producía esa espera desazonada, en *La casa de la fuerza* —estrenada el 16 de octubre de 2009 en La Caja Mágica del Teatro de La Laboral en Gijón— la salvación por el amor se cierra de la forma más desgarradora posible. En esta ocasión, Angélica Liddell vuelve a volcar en el texto y en la escena sus experiencias biográficas albergando aquí los tres tipos de autobiografía teatral —ya *autoteatro*— que contemplaba Pavis en su definición del género: la que nos habla del pasado, la que revela los datos más personales del autor y aquella en la que existe un cierto juego de identidades a partir de una fragmentación del yo. Angélica habla de una tortuosa relación y la dolorosa ruptura con Fernández a raíz de la cual se marcha a Venecia. Durante el espectáculo se proyectan imágenes extraídas de los noticiarios de la CNN, grabadas por la propia Angélica en su habitación de hotel, que forman parte del diario que confeccionó durante su estancia y que, como declara en el texto de la obra: «Está tal y como lo hice en aquella habitación. No lo he tocado. No lo he manipulado. Es simplemente lo que hice en aquella habitación» (Liddell, 2012: 55) —nótese el establecimiento de ese *pacto ambiguo* basado en la inalterabilidad de lo vivido—. En lo que tiene que ver con esa autoficción confesional, cabría el desnudamiento del personaje sobre su lucha con la soledad, así como la entrada en el sórdido mundo del cibersexo en busca de una respuesta a la humana e insaciable búsqueda de cariño —en la puesta en escena se proyectaron extractos de las conversaciones y las ciber relaciones que estableció con distintos hombres—. Por último, destaca la fragmentación de ese personaje Angélica a través de su igualación con los de Getse y Lola, dos mujeres también maltratadas por sus parejas y, en última instancia, seres humillados. En *La casa de la fuerza*, por tanto, ese componente autoficcional se muestra en todas las dimensiones posibles, en aras de transmitir la profunda devastación de la que nace el mismo montaje. En una entrevista a propósito de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation*, declaraba:

Es el mismo sentimiento de humillación con el que trabajo en *La casa de la fuerza*. Es un sentimiento de humillación como mujer, tu vida salta por los aires y de la peor manera. Y comienzas a renombrar el mundo a través del odio, de la rabia, del dolor. Todo eso he conseguido canalizarlo a través de la palabra y de un espacio poético (Perales, 2011).

El dolor humano, el gran tema de la creación dramática de Angélica Liddell, vuelve a convertirse en el centro de su obra. Sin embargo, en esta ocasión, este dolor particular se universaliza en escena de forma mucho más evidente a través de dos problemas sociales relacionados con el campo de la Historia. En primer lugar, la pasión de Angélica y su *autoextinción* como ser sensible se produce al mismo tiempo de otro padecimiento ajeno, mediatizado y documentado por ella en escena a través de capturas del telediario: el de los ataques de Israel a Palestina en la franja de Gaza. En segundo lugar, las intervenciones de Perla y Cynthia que testimonian las víctimas de violaciones y asesinatos en Ciudad Juárez —cruces rosas que poblaron el escenario en su recuerdo—. La relación entre mujeres destrozadas por hombres a ambos lados del océano e incluso su diálogo con otras mujeres de otras épocas —elocuentísima y angustiante es su vinculación con las tres hermanas de Chéjov—.

El sufrimiento universal producido por la guerra y la aniquilación hobbiana del hombre a manos del hombre, retransmitida por televisión —y convertida en mera estadística— ilustra la hipocresía general de nuestras sociedades: el desprecio del individuo por el individuo y, sin embargo, su pretendido amor a la humanidad. El mundo parece ignorar que lo primero aboca indefectiblemente a la derrota de lo segundo. El padecimiento por el abandono y el fracaso amoroso y, en última instancia, la imposibilidad de la mera confianza en el otro —a través de la cual quizá sería posible concebir una salvación espiritual— está en la misma raíz de la guerra o del feminicidio en México.

Ante la abyección imperante y, como oposición al Mundo de las Ideas, al agotamiento espiritual fruto de la consciencia y la conciencia, el personaje apela a la fisicidad, el Mundo de la Fuerza, para acallar una sensibilidad que asiste al horror humano, al paso del tiempo y a la decrepitud y la temporalidad del cuerpo que imposibilita el amor y se impone a la voluntad del individuo, en unas reminiscencias casi platónicas. Al mismo tiempo, el cuerpo, presente sobre la escena, se convierte en materia sacrificial sobre la que descargar y significar ese dolor invisible y al que se intenta subyugar o controlar de alguna forma.

Creo que es necesario hacerse preguntas con respecto al cuerpo si quieres hablar del hombre. [...] Todo está herido porque el cuerpo siempre está por encima del pensamiento. El cuerpo es nuestro lugar de batalla, porque tenemos que luchar contra la enfermedad, las heridas, el dolor, y también es el lugar del placer. Por eso la enfermedad es la expresión más clara de que el cuerpo supera al pensamiento (Francisco, 2002: 137).

La apuesta por un teatro que parte de la experiencia y el cuerpo del propio autor para hablar de problemas que nos atañen a todos como ocurre en el caso de Liddell nos habla de una posición no exclusivamente artística sino también moral con respecto de la sociedad a la que se dirige. La violencia sobre el propio cuerpo nos habla de esa violencia íntima que implica el mero hecho de existir pero también de esa otra violencia universal a la que todos estamos sometidos.¹³

Vemos por tanto cómo las fórmulas *auto* en la literatura se han vinculado tradicionalmente con la justificación, con lo confesional, lo testimonial o incluso con la exhibición,

¹³ Para una reflexión más profunda sobre el mensaje político del uso del cuerpo en Liddell, véase Cornago, 2015: 169-185.

pero pareciera que en el caso del autoteatro —y, en este sentido, la idea de exhibición es axiomática— está más relacionada con la reivindicación en la búsqueda de un bien común.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La teatralización de estas experiencias personales como punto de partida es uno de los múltiples medios utilizados por Angélica Liddell para lanzar su mensaje al Mundo. Como hemos venido señalando, la necesidad de expresar lo vivido, lo íntimo, como una reacción o como un reflejo de lo público y lo social es constante en su escritura. Pero esa intimidad y, sobre todo, el juego con los límites no solo de lo ficcional sino también de la representación son llevados al extremo, generando así una violencia escénica que impide que el espectador se encoja de hombros y que, de alguna manera, lo somete a aquello que está asistiendo, sumiéndolo en un estado de conmoción —en el más puro sentido del término— que lo arrolla emocionalmente como individuo pero que lo apela como ciudadano.

A través de este brevísimo recorrido por *Anfaegtelse* y *La casa de la fuerza*, ha podido comprobarse la operatividad de esos elementos biográficos y de la fisicidad del propio cuerpo del actor como materia *auto*, como mecanismo de creación artística y reflexión ética que proponer al espectador. Los sentimientos y las ideas nacen de la verdad cotidiana, pero su tratamiento, su exhibición sobre las tablas, su sometimiento a la mirada de un tercero y la crudeza con que se presentan transforman esa realidad en otra realidad, la escénica, autoteatral y distinta de la vivida pero no por ello menos auténtica o menos verdadera. Más bien todo lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASAS, Ana (2012). «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-45.
- CORNAGO, Óscar (2006). «El teatro postdramático. Las resistencias de la representación», en José A. Sánchez (dir.), *Artea (Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002)*. Cuenca: UCLM, pp. 165-179, en línea: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf [consulta: 20/08/2013].
- CORNAGO, Óscar (2012). «Anotaciones al margen», en Angélica Liddell, *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Madrid: La uña roTa, pp. 131-140.
- CORNAGO, Óscar (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada.
- CUADROS, Carlos (1996). «Teatro de la necesidad y el deseo», *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 246, pp. 140-143.
- FÉRAL, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- FRANCISCO, Itziar de (2002). «Angélica Liddell: “Mi elección dramática es el dolor humano”», *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 296, pp. 130-140.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2009). «(Im)posibilidades del drama autobiográfico (El álbum familiar y Nunca estuviste tan adorable)», en Osvaldo Pelletieri (ed.), *En torno a la convención y a la novedad*. Buenos Aires: Galerna, pp. 93-104.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2014). «Paradojas de la autoficción dramática», en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1994). «L'irréel du passé», en Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dirs.), *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, 1992*, n.º 6, Nanterre: Publidix, RITM, pp. 19-42.
- LIDDELL, Angélica (2012). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa.
- LIDDELL, Angélica (2014). *El centro del Mundo*. Segovia: La uña RoTa.
- OJEDA, Alberto (2009). «Angélica Liddell: Gracias al teatro, organizo mi dolor y lo comprendo», *El Cultural*, 13 de marzo de 2009, en línea: http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/504046/Angelica_Liddell-_Gracias_al_teatro_organizo_el_dolor_y_lo_comprendo [consulta: 12/06/2016].
- PAVIS, Patrice (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós Ibérica.
- PERALES, Liz (2011). «Angélica Liddell: “Funciono por oposición, es mi motorcito”», *El Cultural*, 13 de mayo de 2011, en línea: http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/29186/Angelica_Liddell-_Funciono_por_oposicion_es_mi_motorcito [consulta: 12/06/2016].
- TOSSI, Mauricio (2015). «Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura», *Pa-savento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, 1 (invierno, 2015), pp. 91-108.
- TORO, Vera (2010). «La auto(r)ficción en el drama», en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latino americana*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 230-250.
- TRASTOY, Beatriz (2002b). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva generación.
- TRASTOY, Beatriz (2002b). «La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo», *Artea*, Universidad de Castilla-La Mancha, en línea: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/La_dramaturgia%20autobiografica_en_el_teatro_argentino_contemporaneo.pdf [consulta: 02/07/2016].

FICCIÓN Y METAFICCIÓN EN LAS LEYES DE LA FRONTERA DE JAVIER CERCAS

José María POZUELO Y VANCOS
Universidad de Murcia

Luego del éxito de *Soldados de Salamina*, que significó un nuevo modo de hacer novelas sobre la Guerra Civil, y de *Anatomía de un instante*, que consiguió el Premio Nacional de Narrativa por tratarse de un magnífico experimento narrativo sobre los momentos clave del famoso golpe de Estado del 23 F de 1981, *Las leyes de la frontera*, aparecida en 2012, supuso la vuelta de Javier Cercas a la ficción pura. Me parece una novela muy del estilo de Cercas, pues en ella hay elementos que podrían considerarse constantes de su estilo narrativo.

El primero de ellos es que se presenta como un libro *haciéndose*, como si las entrevistas que realiza el que figura como su autor implícito, un escritor no identificado, pero experto en *relatos reales*, fueran a ser la materia de un libro que finalmente es el que tenemos en las manos. Por tanto leemos una novela y los materiales para una novela. Eso le permite a Javier Cercas el artificio de introducir una reflexión del narrador o los personajes sobre lo que el lector está leyendo, pero sobre todo le permite abordar cuestiones clave sobre los límites de la verdad y de la ficción. De manera que Javier Cercas vuelve a un mecanismo cervantino, que le permite hablar de su novela desde dentro de ella, como había hecho en novelas precedentes.

Ya desde su inicio vemos que la novela se compone de unas entrevistas largas que mantiene un escritor, del que se insiste que no es un periodista, con tres personajes: Ignacio Cañas, el inspector Cuenca y el director de la cárcel donde uno de los protagonistas apodado El Zarco, estuvo encerrado. Porque la novela se propone como una pesquisa, una *quête*, en busca de las razones de dos personajes centrales: Ignacio Cañas y Antonio Ga-

mallo, conocidos como Gafitas y El Zarco respectivamente, miembro y líder de una banda de delincuentes que opera en Gerona. La primera parte de la novela, centrada en el verano de 1978, narra por qué y cómo Cañas se convierte en Gafitas y se hace miembro de la banda o *basca* encabezada por un delincuente, el Zarco, hasta que este es detenido mientras el Gafitas se salva.

La segunda parte de la novela, vuelve sobre los hechos veinte años después y tratará de nuevo de las relaciones entre Cañas y el Zarco, pero cuando Cañas es un enriquecido abogado penalista y el Zarco un famoso delincuente condenado a treinta años de prisión. Ni que decir tiene que es muy importante la figura de Tere, que se convierte en la figura clave, el otro lado necesario que configura un triángulo. La novela termina siendo una pesquisa sobre cómo los *tres lados de ese triángulo* se sostienen y necesitan. En torno a los tres personajes y sus mutuas relaciones hay, claro está una zona de misterios, sombras, conductas, silencios y hechos, que no se aclaran nunca del todo y que llevarán la novela a ser también una indagación sobre los límites de la verdad y de la ficción.

Para que esto sea así es muy importante decisión la de haber postergado hasta el final la naturaleza de los pactos narrativos y auctoriales en los que esta el origen de la investigación (y novela). Solo en el tramo último se explica el origen de esas entrevistas, como resultado de una iniciativa que dos mujeres que figuran como editoras tienen para que un escritor reconstruya la verdad del mito, esto es lleve las mentiras y los hechos mitificados a su verdadero rostro. Que esto aparezca únicamente al final permite que el artificio de las entrevistas fluya independiente del pacto *auctorial*, como una verdad que el entrevistador está persiguiendo de cara a un libro que está haciendo. Pero sobre todo permite un rasgo estilístico central de toda la novela: la autenticidad supuesta de la primera voz narrativa, la primera persona, que es el mecanismo del que la novela se sirve. Al hacer que sean Cañas y Cuenca quienes narran los hechos por el mecanismo de la entrevista mucho tiempo después, Cercas ha conseguido dos cosas: sostener un relato en primera persona con dimensiones coloquiales de la conversación, que proporciona una cercanía al testimonio personal de los hechos, como si se tratase de una verdad testimonial, y por otra parte al realizarla sobre distintos testigos (Cuenca primero y luego el director de la prisión completan lo que Cañas ofrece) favorece una perspectiva múltiple, que permite ofrecer versiones complementarias de los hechos.

Antes de ir a las entrevistas como tales, hay que aclarar que la estructura externa de la novela se divide en dos partes de casi igual extensión. La primera parte es titulada «Más allá», la segunda parte «Más Acá». A esas dos partes se añade un Epílogo conclusivo que la cierra con el título «La verdadera historia de Liang Shan Po». Los adverbios *Más allá* y *Más acá*, delimitan los dos lados de un concepto clave en la forma orgánica y en la semántica de la novela: el concepto de *frontera* que da título a la novela. El de *frontera* es un concepto que se explica pronto pero que posee en la novela varias acepciones y significaciones que la trama va ampliando. La primera significación que aparece procede de la geografía urbana, sociológica, de la Gerona de 1978, una ciudad de provincias que todavía es muy pueblo, pero que delimita muy bien, por el río y una zona de parque denominada la Devesa, la frontera entre espacios económicos y de origen social de los personajes.

—¿Allí vivía el Zarco?

—No: el Zarco vivía en la escoria de la escoria, en los albergues provisionales, en la frontera noreste de la ciudad. Y yo vivía a apenas doscientos metros de él: la diferencia es que él vivía del lado de allá de la frontera, justo al cruzar el parque de La Devesa y el río Ter, y yo del lado de acá, justo antes de cruzarlo [...]. A su modo aquello era también un barrio de charnegos, aunque los que vivíamos allí no éramos tan pobres como solían ser los charnegos: la mayoría de las familias eran familias de funcionarios de clase media, como la mía... [...]. Por esto le decía que en aquella época vivía muy cerca y muy lejos del Zarco: porque nos separaba una frontera.

—¿Y cómo la cruzó? Quiero decir: ¿cómo un chaval de clase media se hace amigo de un chaval como el Zarco?

—Porque a los dieciséis años todas las fronteras son porosas, o al menos lo eran entonces (pp. 16-17).¹

Ha aparecido al final del texto citado un segundo concepto de *frontera*: el que se da en una edad tan especial como la edad adolescente, en el que no se es ya niño pero tampoco maduro, en el que se hacen cosas distintas a la infancia, y se aspira a comportarse como un adulto, pero todavía sin el control de las consecuencias de tus opciones. Javier Cercas ha tenido el acierto de hacer que Ignacio Cañas, un adolescente acomplejado y en crisis, cruce la frontera urbana y social, y se desclase, pero lo haga precisamente porque vive una etapa muy especial de su vida, debido a una serie de sucesos, básicamente el poco entendimiento con sus padres, pero sobre todo el acoso escolar que sufre por parte de Batista, un típico líder de pandilla escolar que el somete a humillaciones y vejaciones. Están muy bien administradas esas escenas de vivencia escolar y del funcionamiento de grupo de adolescente, necesitado de liderazgo. En esa crisis sufrida por Cañas se explica el salto que da a cruzar la frontera e ir al otro lado vecino, pero muy distinto social y económicamente.

El elemento que sirve de tránsito hacia ese salto es un lugar muy especial, un salón de juegos que ya ha desaparecido en sus formas (habrá otras como las salas de los videojuegos): me refiero a un espacio tan bien descrito como es el de Recreativos Vilaró, donde había futbolines, billar, pero sobre todo las Máquinas conocidas como *de millón*.

El uso de ese espacio me sirve para adelantar un rasgo muy peculiar del estilo de Javier Cercas: su inteligente uso de la *metonimia cultural*. Para explicarla me serviré de un fenómeno crucial de la novela: la fecha de 1978 como origen de los hechos contados. El propio narrador califica de *época extraña* esa de 1978 y ciertamente lo era en muchos sentidos y Cercas hace que todos sean operativos en la novela. Junto a la urbanística-social y a la adolescencia, aparece una tercera frontera en la novela, que se halla situada en la propia historia de España. Esta es una tercera significación operativa de *Frontera*. El año 1978 marca una frontera histórico-social de la vida de los españoles. Acabamos de salir del franquismo, de hecho, es el año a cuyo final se aprueba la Constitución democrática, pero socialmente todavía pervive la España gris y miedosa del franquismo. Lo dice varias veces el narrador Cuenca, cuando se refiere al poder omnímodo del que gozaba la policía. Pero fundamentalmente es también una época de cierta frontera moral. Es cuando se da el fenómeno por el que los hijos se rebelan contra los padres de un modo manifiesto, es cuando se da otro fenómeno, el conocido como *destape*, que no aparece en la

¹ Cercas, Javier (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori. Citaré en el texto, señalando el número de página según esta edición.

novela, pero sí lo hace un tercer fenómeno de época que me parece crucial para su estructura y sentido: el surgimiento de una serie de personajes como José Moreno Cuenca, apodado *El Vaquilla*, que fue una figura real, conocida y casi heroica, quien llegó a ser muy popular, salía en televisión y se rodaron películas sobre él (antes, durante el franquismo había sido *El Lute*). Javier Cercas no ha disimulado que su novela está parcialmente inspirada en ese fenómeno social e histórico real de la España de la Transición. De hecho lo deja patente en los libros que cita en la *tabula gratulatoria* y de los que se ha servido para documentarse.

Es una época en que también se dio otro salto de frontera de los hijos de la burguesía urbana, con su coqueteo con la droga y las formas de cierta marginalidad, que provocó una vecindad entre distintos mundos en algunos barrios de las metrópolis (piénsese en la cultura de Malasaña). Dos clases sociales distanciadas antes, que saltaron una frontera que esa época hizo muchas veces difusa. Antes he hablado de metonimias culturales. Tienen mucha importancia en la novela. Estamos analizando la de 1978, pero no será menos importante la que se dio veinte años después, en 1999, cuando se desarrollan mucho en España los *reality* televisivos y programas en que se convertía en héroes a figuras como *El Vaquilla* [el Zarco, en la novela] o a María Vela, la que se hará su mujer. Esta influencia de la Televisión como creadora de mitos tiene enorme importancia y es la que gobierna buena parte de la segunda parte de la novela, que se inicia marcando precisamente el cambio sufrido por España en veinte años.

Poco después de que comience la segunda parte, la novela hace que Cañas vuelva sus ojos a los lugares descritos al comienzo de la primera parte, pero para marcar la profunda transformación sufrida por Gerona (y el conjunto del país) en tan solo veinte años:

En cualquier caso es verdad que para el Zarco todo fue muy rápido. De hecho mi impresión es que cuando lo frecuenté, a finales de los setenta, el Zarco era una especie de precursor, y cuando volví a verlo, a finales de los noventa, era casi un anacronismo, por no decir un personaje póstumo.

—De precursor a anacronismo en tan solo veinte años.

—Eso es. Cuando yo lo conocí era un tipo que a su modo anunciaba los montones de delinquentes juveniles que en los años ochenta llenaron las cárceles, las noticias de prensa, de radio y televisión y las pantallas de cine [...].

También había cambiado por completo la ciudad. En aquella época Gerona había dejado de ser la ciudad de posguerra que era todavía a finales de los setenta para convertirse en una ciudad posmoderna, un lugar de postal, alegre intercambiable, turístico... (pp. 185-186).

Hay un concepto importante, el de que *El Zarco*, pasados esos años, era ya una figura póstuma, que había dejado de tener sentido rebelde, que se había convertido en naufrago de otra época, porque ya no era tan posible el paso de un lado al otro de la frontera social, en una España enriquecida. Pero ha surgido también una nueva realidad, que la segunda Parte de la novela explotará de muy matizado modo: el mundo de la Televisión provoca la creación de mitos, de héroes, y con sus *reality* darán nueva vida a la historia ya concluida de *El Zarco*, convirtiéndola en representación idealizada. Esa nueva órbita o metonimia cultural será de la que se sirva Cañas, que ya es un abogado prestigioso, para lograr su propósito de ayudar al Zarco a salir de la cárcel.

Pero volvamos un momento a ese espacio de Recreativos Vilaró del que he hablado antes, porque me interesa entrar en otra metonimia, esta vez meta-ficcional, muy característica de Javier Cercas: me refiero al *juego del millón*, preferido de Cañas: la máquina de Rocky Balboa, una especie de héroe precedente de algunos de los videojuegos. Es la idea enunciada por vez primera en los Recreativos Vilaró, de que el juego infantil, con sus héroes de ficción, prefigura la formación de las categorías del bien y del mal, que no son definidas *objetivamente*, sino que se definen desde el espacio moral autónomo propio del juego, desde la óptica de la ficción, que pude elevar a categoría de modelo a héroes que se configuran fuera del sistema, héroes que se enfrentan a los peligros, pero también al mal definido en el propio juego. Ese contenido lo inicia Cercas con este Rocky Balboa, pero lo continúa con la serie televisiva que será fundamental en la esfera de significación de la novela. Me refiero a *Frontera azul*, una serie en que unos forajidos chinos, extra-sistema aparecen como héroes por enfrentarse al emperador. Eran una especie de Robin Hood. Esa serie de la *Frontera azul* será nuclear en el sentido de la novela y llegará hasta su epílogo.

Interesa destacar algo que me ha llevado a convocar el juego de la máquina en Recreativos Vilaró: la conformación mental del adolescente con los valores de la ficción, a partir de cómics, de juegos de máquinas, y luego de videos, o bien de lecturas, en la que la ficción conforma aquellos valores que los adolescentes quieren convertir en vida. Cercas concede mucha importancia a esa especie de metonimia entre *juego de ficción* y valor moral. Consciente de su importancia, Cercas la lleva incluso más allá de la adolescencia, cuando comenta que el inspector Cuenca elige su primer destino de Gerona por la lectura del famoso Episodio Nacional de Galdós de ese título. Más que un homenaje de filiación literaria galdosiana (que podría haberlo sido), dado lo que se dice al final que le ha parecido a Cuenca una segunda lectura de la novela de Galdós, más importante que el homenaje concreto al novelista canario, me parece el regreso a la idea base de la novela, que se proyecta más allá de la adolescencia: la influencia de lo que leemos, de lo que vemos en pantalla, de las ficciones en suma, en la configuración de nuestros *modelos de mundo*. Le ocurre a Cañas, le ocurre a Cuenca, le ocurre a todo el mundo como prueba la transición que la gente hizo entre El Vaquilla y los héroes míticos. Javier Cercas se ha referido con frecuencia a la influencia que sobre él tuvo la película *El hombre que mató a Liberty Valance* donde forjó mucho de su imaginario literario. Esa propensión de la gente al mito, fenómeno que en la novela vuelve con frecuencia, le hace arrancar además alguna sentencia reflexiva tan soberbia como esta: Un mito es «una historia popular que en parte es verdad y en parte es mentira y que dice una verdad que no se puede decir solo con la verdad» (p. 191). Quizá de ahí venga el nacimiento, el sentido que da origen a toda la literatura y toda la ficción. Es reflexión que se encuentra en un contexto asimismo importante para la tesis que la novela propone:

—Lo tiene usted meditado, desde luego. Pero dígame: una verdad de quién.

—Una verdad de todos, que nos atañe a todos. Mire, esta clase de historias ha existido siempre, la gente las inventa, no puede vivir sin ellas. Lo que hace un poco distinta la del Zarco (una de las cosas que la hace un poco distinta) es que no la inventó la gente, o no solo sino sobre todo los medios de comunicación: la radio, los periódicos, la tele; también las canciones y las películas (p. 191).

Este texto me lleva directamente a la que considero una clave de *Las leyes de la frontera*: me refiero a la importancia de su contenido meta-ficcional. Independientemente del flujo de los hechos, esto es de la historia ocurrida al Gafitas, a Tere y al Zarco, la novela puede entenderse también como una indagación sobre la verdad y la mentira de los hechos, o mejor sobre el ingrediente de los modelos ficcionales como configuradores del mundo vivido, hasta llegar a desdibujar los propios hechos. Este de la verdad de los hechos (o su no verdad) es tema central en toda la literatura de Javier Cercas. Propende uno a pensar, según lo visto arriba a propósito de lo dicho por Cañas sobre el mito, que hay un tipo de verdad que únicamente los mitos y las ficciones pueden desarrollar. Y ello se debe a una razón: porque en realidad es importante contar unos hechos, pero resulta imposible hacerlo sin la pantalla que interponen las historias leídas, las ficciones jugadas, los modelos que interfieren en nuestras percepciones de esos mismos hechos. Pero es que además en la dialéctica de verdad y de ficción de realidad y de ficción se impone otra conclusión, a la que la novela nos lleva al final cuando afirma «soy de los que piensan que la ficción siempre supera a la realidad, pero que la realidad es mucho más rica que la ficción» (p. 367).

De modo que el sentido meta-ficcional de la novela para mí se encuentra en el paso y convivencia no contradictoria entre dos afirmaciones: por un lado, los mitos y las ficciones dicen una verdad que solo ellos pueden asediar, pero por otro la realidad está tan llena de matices, de recovecos, de posibilidades, casualidades y puntos de fuga, que termina siendo más poderosa que la propia ficción. Y como corolario hay una conclusión que desarrolla fundamentalmente la conversación final en la plaza entre el inspector Cuenca y el entrevistador-novelistas: hay zonas de la historia que quedan en penumbra, que nos son inaccesibles. No sabremos finalmente si Tere fue la que dio el chivatazo, o es una historia que ella misma urde para salvar a Ignacio de su culpa, no sabremos ni podemos saber si el Zarco sabía o no sabía lo que realmente el Gafitas hizo, no podemos saber si el Gafitas se salvó por un pacto entre Tere y la policía... Hay zonas de la historia que la novela no resuelve, porque en parte ha sido escrita para decir que sin idealización, sin mito o sin creencia, no pueden resolverse.

Para ilustrar mi tesis de la importancia de lo meta-ficcional en la novela permítaseme volver un momento a su estructura. Se verá que las dos partes, «Más allá» y «Más acá» están soportadas en una gran diferencia estilística. No solo han pasado muchos años, es que las dos partes ofrecen los hechos de manera muy diferenciada y casi opuesta. En la primera parte Ignacio Cañas está muy interesado en narrar los *hechos tal como fueron*, él mismo le dice a su entrevistador que quiere evitar las psicologías y las interpretaciones sobre lo ocurrido. No quiere salirse de lo factual, como si ambicionase no contaminar lo ocurrido con la ficción retrospectiva sobre lo ocurrido.

—[...] Si quiere se lo digo; a lo mejor se lo he dicho ya. Y puede que sea cierto. Pero hágame un favor: no me pida explicaciones; pídamelos hechos.

—De acuerdo. Volvamos a los hechos. El robo de La Montgoda fue el primero de la serie de robos... (p. 58).

En la primera parte de la novela, varias veces se revuelve Ignacio Cañas contra las preguntas que suponen una indagación causal retrospectiva. Sería fácil hacerla, pero no

serviría de mucho. Está interesado en decir las cosas que ocurrieron mucho más de por qué ocurrieron. Los hechos. «Pídame hechos».

Cualquier lector de la novela advierte pronto que en la segunda parte ocurre casi al contrario. Porque en la segunda parte hay dos estratos fenoménicos y dos estratos hermenéuticos muy diferentes entre sí. Como estratos fenoménicos en la Segunda Parte se narra lo que ocurre a Ignacio Cañas guiado y espoleado por su relación no concluida nunca del todo con Tere, en su papel de abogado, en sus estrategias para sacar al Zarco de la cárcel. Una serie de historias son contadas en esta segunda parte a ese nivel de hechos. Pero en la Segunda Parte hay otra serie de hechos que permanecen en la sombra: por qué Tere desaparece, que relación real tiene con el Zarco, porque se resiste a darse del todo a Cañas, etc. Junto a ese nivel fenoménico, en esta segunda parte se introduce un estrato hermenéutico o interpretativo que relaciona todas esas dudas con lo que ocurrió realmente el día clave del asalto al banco de Bordils, la persecución posterior de la policía, la salvación del Gafitas, si el Zarco la favoreció o bien fue cosa del pacto con la propia Tere... Hay una dimensión importante que da sentido a esta labor hermenéutica de Cañas: su amor por Tere, pero no menor es su sentido de culpa y su temor a ser descubierto como posible inductor del fracaso por haber desvelado al Córdoba los planes. La novela y Cañas vuelven obsesivamente sobre todos estos puntos oscuros, de manera que la segunda parte puede entenderse como una deconstrucción de la primera, como una especie de confrontación de los hechos ocurridos (los antiguos y los nuevos) con su verdad o su mentira.

El acierto mayor de Cercas consiste en haber evitado cerrar cada una de esos agujeros o lagunas, antes bien, en haberlos dejado abiertos. Ni siquiera podemos estar seguros si Tere y el Zarco eran o no hermanos, o si ese parentesco fue una aña gaza inventada de Tere para implicar a Cañas de nuevo en la salvación del que seguramente era su amor. Tanto en la escena final de Tere ya inválida, en el epílogo, como en la conversación crucial del inspector Cuenca, toda la novela gira una y otra vez sobre ese límite o frontera de los hechos y su posible reverso, sobre la realidad y la no realidad, sobre la verdad y la mentira... de esa forma la segunda mitad contraviene el principio de «Pídame hechos», por este otro: ¿qué verdad (y qué mentira o metamorfosis) hay tras los hechos? Ignacio Cañas finalmente quiere horadar esa zona de sombra que toda realidad esconde y que la novela, al ser urdida como *quête* personal homodiegética, sin demiurgo narrativo, no puede sancionar, y deja como posibilidad abierta, como ocurre en la vida, en que los hechos no pueden nunca dar razón total de su sentido.

Junto a la dimensión meta-ficcional en la que me he centrado hay muchos elementos de posible análisis. Me limitaré a esbozar uno de ellos, que me parece muy importante en el estilo de Cercas: me refiero a su homenaje a la fábula trágica como dimensión narrativa del destino (y del azar). Hay siempre en las novelas de Cercas la indagación en un momento crucial, un momento que puede torcer el destino de un personaje, dar a los hechos una dirección o darle otra. Toda la novela *Soldados de Salamina* versa sobre una escena crucial, aquella en que un soldado, Miralles, tiene ante él a Ignacio Sánchez Mazas, a quien ha descubierto en su huida del fusilamiento, a quien puede o no disparar; puede decidir en un momento por la piedad de perdonarle o por su contrario. Es como la encrucijada de Edipo, en el camino que encuentra a Layo, que tanto gustó a Aristóteles: la fábula será de una forma o de otra según se decida en ese momento su *necesidad* (ingrediente fundamental de la verosimilitud). En *Anatomía de un instante*, Cercas ha vuelto también sobre un mo-

mento decisivo, ese momento crucial en que Adolfo Suárez decide no echarse al suelo, cuando decide ser héroe y no únicamente persona. Ese instante es el centro de la obra, porque decidió también un destino.

En *Las leyes de la frontera* también se da un momento clave semejante. Ocurre en los dos capítulos últimos de la primera parte, en el momento emocionante en que se narra por parte primero de Cañas y por parte después del inspector Cuenca, los hechos que llevaron al fracaso del asalto al banco, la huida y persecución del Gafitas y de Cañas, como el primero se salvó y el otro fue apresado (Tere no estaba, sobre lo que la novela vuelve luego). Justo después de esos hechos se narra el momento crucial al que me refiero. También se narra dos veces, tal como lo vivió el Gafitas y tal como lo vivió el inspector Cuenca, en relatos sucesivos y contiguos que hacen en los capítulos finales (7 y 8) de la primera parte, sobre lo que ocurrió en la casa de Colera a la que el Gafitas ha sido llevado por su padre, cuando los descubre el inspector Cuenca (pp. 146-147). En el capítulo 7 es Cañas quien narra la escena. En el capítulo 8 vuelven a contarse los mismos hechos que en el capítulo anterior, pero ahora tal como esos hechos son narrados por el inspector Cuenca, quien ha intentado ser persuadido por el padre del Gafitas a que no lo detenga, que no lo lleve a la cárcel, porque ese hecho sin duda gravitaría sobre la vida del muchacho y la echaría a perder. Es una encrucijada vital. Cuenca duda, y le responde que tal cosa no puede hacerla, pero cuando va a la habitación a detener al chico y descubre su miedo y fragilidad ocurre lo siguiente:

Quando abrí la puerta de su habitación lo encontré igual que lo dejé: sentado en la cama y con la espalda apoyada en la pared, las piernas desnudas sobresaliendo de un revoltijo de sábanas sudadas; igual o casi igual, la diferencia es que ya no quedaba ni rastro de su aplomo fingido y que sus ojos no eran los ojos aturridos y asustados del Gafitas, sino los de un niño o los de un conejo deslumbrado por los faros del coche que está a punto de atropellarlo. Y entonces, en vez de exigirle al Gafitas que se vistiera de una vez y me acompañara, me quedé allí, de pie a la puerta de la habitación, quieto y mirándole sin pensar nada, sin decir nada. No sé cuánto tiempo estuve así; lo único que sé es que, cuando pasó, di media vuelta y me marché (p. 161).

Estos son dos capítulos de gran novelista, por el manejo de la tensión psicológica, por la calidad de la perspectiva caleidoscópica, que supone la visión de lo mismo desde dos lugares complementarios, pero sobre todo por la narrativa sostenida que depende de un momento crucial, de ese momento del destino que ocurre en las fábulas trágicas y en las buenas novelas.

MÉTRICA Y POÉTICA EN LA OBRA DE FRANKLIN MIESES BURGOS

Pablo REYES

Teniendo un ligero atisbo de fe se puede decir que tres objetivos fundamentales dirigirán las páginas que siguen. A saber, el primero consiste en estudiar un aspecto de la obra de Franklin Mieses Burgos: la métrica, ese elemento tan importante en su obra poética, pero al que hasta ahora no se le ha prestado la debida atención. El segundo es una especie de exploración en la que se intentará reconocer y analizar los tipos de versos que más utiliza Franklin Mieses Burgos en su obra poética; ver si hay alguna evolución en el uso de estos. El tercero ya es afanoso y subjetivo, pretende investigar de qué manera Mieses Burgos construye un universo poético cuya técnica fluctúa entre lo clásico, la vanguardia y la postvanguardia, pero que, aunque siempre mantiene la misma calidad estética, parece estar sustentando en una filosofía conservadora del ritmo en el verso.

Para alcanzar a teorizar en torno a lo propuesto, hay que saber algo sobre la vida de Mieses Burgos. En ese sentido, se inicia un breve recuento de la vida casi anónima, por entero ficcional y mítica, que tuvo el poeta dominicano.

1. MIESES BURGOS Y SU ENTORNO

Franklin Mieses Burgos nació el 4 de diciembre 1907 en Santo Domingo, República Dominicana. Para esta fecha el país contaba 63 años de haber adquirido su independencia y se hallaba inmerso en una aguda crisis política. Este ambiente de inestabilidad gubernamental acompañará al poeta durante toda su existencia, ya que le tocará vivir bajo una

férrea dictadura de 31 años, dos intervenciones norteamericanas y doce años más de gobierno despótico y sangriento. Sin embargo, nada de esto impedirá que su infancia y juventud las pase en su tierra natal: creció y murió en su casa de Ciudad Nueva, al este de la capital dominicana.

Mieses Burgos nunca salió del país, lo que lo llevó a conocer al dedillo y en carne propia el transcurrir histórico, político y social dominicano. Según Diógenes Céspedes, a mediados de los años setenta, Franklin solía dar paseos nocturnos por las calles de la ciudad mientras hablaba con soltura de historiador sobre la vida cotidiana del Santo Domingo de los tiempos idos (155). Sobre su juventud y su formación escolar no tenemos datos concretos. Se sabe que nunca realizó estudios superiores, también se sabe que era poseedor de una formación bibliográfica envidiable, lo que lo convertía en una de las voces más respetadas de su tiempo. Con relación a su autodidactismo, él mismo solía bromear diciendo: «Soy un caso de ignorancia iluminada» (Mieses Burgos, contraportada). Quizá la época más importante en la vida de Franklin se inicia en el año 1943, fecha en que asume un rol protagónico en cuanto a publicaciones literarias se refiere. Pero antes de entrar en estos detalles es necesario saber qué caminos se habían trillado en las letras nacionales hasta el momento.

Dos corrientes poéticas habían liderado en el territorio artístico dominicano hasta los años cuarenta: *El Vedrinismo*, con Otilio Vigil Díaz; y *El Postumismo*, con Domingo Moreno Jimenes a la cabeza. Son dos inesperadas propuestas de renovación estética, en una isla que todavía estaba inmersa en las ideas del último romanticismo español. El primero se remonta a 1912 y es considerado como la «primera actitud innovadora que viven las letras del Continente»;¹ y el segundo, que aparece en 1921, se lleva la gloria de ser el primer movimiento autóctono, que propone un giro hacia lo propio, hacia los elementos netamente americanos, en total rebeldía contra las revolucionarias vanguardias europeas de la época. Vigil Díaz se formó en Francia, donde germinaban las teorías más modernas en las artes desde fines del siglo XIX; allí escribió los textos que integran el libro *Galerías de Pafos*, el mismo que será visto como una propuesta de renovación formal que, hasta ese momento, era impensable en las letras nacionales. Según la crítica más coherente del país, cabe a Díaz el mérito de ser el introductor del versolibrismo y del poema en prosa en la lírica dominicana. Entre otras cosas, su poesía se caracterizaba por una notable modificación del ritmo, la introducción del aspecto humorístico en su contenido y la importancia ofrecida al juego fónico. Desgraciadamente no tuvo más que un seguidor: Zacarías Espinal. *Los postumistas* se levantan en contra de todo esto; es decir, mientras *el Vedrinismo* proponía un tipo de escritura de rotura y de renovación, desconectada de todo lo que se hacía en el país, a la sazón plenamente supeditado al pensamiento tradicional europeo y la visión romántica del arte, *los postumistas* se inclinaban por lo autóctono, buscaban un reencuentro con la conciencia de identidad del yo, una manera de destruir el individualismo propiciado por las condiciones político-sociales de la época, una vuelta al discurso para que tuviera un sentido netamente nacional, dominicano; todo ello sin abandonar un marcado interés iconoclasta. Tanto Díaz como Jimenes publicarán hasta más allá de los años cuarenta, coincidiendo entre ellos y con el grupo que para entonces dirigirá Franklin Mieses Bugos: *La Poesía Sorprendida*.

¹ Para Andrés L. Mateo (1997: 13) el *Vedrinismo* es una especie de vanguardia anticipada en el continente americano, pues el programa de las vanguardias americanas se concretiza entre los años 1916-1920, y el *Vedrinismo*, como propuesta innovadora, aparece en 1912.

Es curioso el caso de estas dos vertientes con las que germina la literatura moderna en República Dominicana. Ambas sufren los avatares políticos de la época: primera intervención norteamericana, de 1916; y la dictadura de Trujillo, de 1930-1961. Eran jóvenes que, de una u otra manera, intentaban responder a estos hechos. Claro, Vigil estaba influenciado por el pensamiento más innovador de Francia, lo que lo alejaba un poco de las preocupaciones sociales de su país natal, pero lo que le permitía también proponer, de manera objetiva, nuevas formas del quehacer poético, más allá del insularismo imperante. Moreno Jimenes, en cambio, quería retornar a la nacional, rescatar esa identidad que estaba siendo amenazada y dividida por las fuerzas interventoras estadounidenses. Por eso, mientras el *Vedrinismo* hace del juego fónico un sustento de su poesía, técnica que para ser disfrutada del todo requiere de cierta preparación intelectual de parte del lector, los *postumistas* escriben con sencillez, convirtiendo a los seres humildes y marginados en los protagonistas de su universo poético, trabajando un arte sin problemas, que pudiera ser disfrutada por todos los niveles sociales en cuanto a educación se refiere. En medio de las pugnas constantes entre estos dos movimientos, aparece un nuevo grupo llamado Los Independientes del 40, quienes van a abogar mayormente por una poesía social, y casi antropológica, claramente opuesta al régimen de Trujillo. Para estos años verán la luz dos libros que parecen criticar directamente a la dictadura trujillista: 1) *Poemas de una sola angustia*, de Héctor Incháustegui Cabral, 1940; y 2) *Yelidá*, de Tomás Hernández Franco, 1943. Contrario a lo esperado por sus autores, el sistema dictatorial no los regaña por la aparición de estas publicaciones; los sensores del régimen parecen no haber leído o no haber entendido el mensaje de estos textos. Pero en realidad es al revés, Trujillo, que cuenta con toda una gama de intelectuales a su servicio, se prepara para realizar una jugada táctica con el fin de controlar a todos los escritores que pueden ser una futura amenaza contra el trujillismo, y es así como, en 1943, crea los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, cuya dirección es asignada nada más y nada menos que a Héctor Incháustegui Cabral, uno de los Independientes del 40, quien a partir de entonces, alimentado con este plato de lenteja, diezmará su inteligencia trabajando bajo el poder absoluto del jefe.

Dentro de todo este ambiente lleno de represión, impotencia y autocensura se ha ido formando la visión poética de Franklin Mieses Burgos. Pero no será sino hasta mediados de los años cuarenta cuando sus textos, aquellos que viene escribiendo desde 1929, un año antes de que iniciara la dictadura, al fin verán la luz. Como respuesta a la creación de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, un pequeño conjunto de jóvenes escritores decidió formar el grupo de *La Poesía Sorprendida*, cuyo origen está ligado a los *Triálogos* que, entre 1942 y 1943, sostenían el escritor chileno Alberto Baeza Flores y los poetas dominicanos Domingo Moreno Jimenes y Mariano Lebrón Saviñón (Gutiérrez Franklin, 98: 24). Quien le dio el nombre de *La Poesía Sorprendida* fue Moreno Jimenes, el mismo que defendía una poesía que no debía escribirse, sino hablarse. Lo extraordinario de este grupo es que nace con una revista que lleva su mismo nombre: *Revista de La Poesía Sorprendida*. De alguna manera este medio de difusión poética (la revista) es concebido como la contraparte de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, por eso en el mismo predominó la libertad y la apertura a todo tipo de propuestas artísticas. Jimenes aparece en las primeras publicaciones del grupo, pero luego se aleja, pues había un requisito para ser miembro de los *Sorprendidos*: no publicar en los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*. Domingo, que publicaba en ellos, sintió que los *Sorprendidos* amenazaban su libertad y se separó del grupo.

Es entonces cuando Lebrón Saviñón y Baeza Flores se reúnen con el joven Freddy Gatón Arce, el pintor español Eugenio Fernández Granell y el poeta Franklin Mises Burgos, quienes, bajo el lema *Poesía con el hombre universal*, dejaron formado el grupo. Allí comenzará el liderazgo de este movimiento por parte de Mises Burgos, a tal grado que la casa del poeta, en Ciudad Nueva, pasará a ser reconocida como la *Casa de la Poesía Sorprendida*, porque será en ese lugar donde se reunirán a discutir sobre estética y teorías literarias. La revista será el órgano para difundir el pensamiento estético de este grupo; pero irá más allá, también será un importante medio de colaboración por parte de escritores de varias partes del mundo. Estos jóvenes instauran una nueva modalidad creativa en el país, la que consiste en la traducción y posterior incorporación a sus publicaciones de autores extranjeros, enriqueciendo así la bibliografía nacional y abriendo puertas de contacto con las más variadas propuestas estéticas de entonces. Ejemplo de ello se puede ver en la visita que para la época recibieron de Pedro Salinas o de André Bretón, y la comunicación por correspondencia que sostuvieron con Juan Ramón Jiménez, o sus contactos con Lezama Lima y Jorge Guillén (Baeza Flores, 1984, III: 11-19).

Estas relaciones de alguna manera rompen las fronteras de la insularidad y facilitan una vía de acceso hacia la internacionalización de la producción artística de la isla. Se debe a los Sorprendidos el deseo de universalizar el arte nacional y motivar a que los poetas se mantuvieran actualizados, en contacto con todas las propuestas literarias de la época. Desde 1943 y hasta 1948 estuvo saliendo la revista de los Sorprendidos, llegando así a ser el movimiento que, según Andrés L. Mateo, «mayor cantidad de autores de renombre ha producido en República Dominicana» (55). Un total de 21 números sacó a la luz en esos cinco años. De una manera más clara lo afirma Anderson Imbert: «Con sus intentos de sorprender a la poesía en su nacimiento o de ser sorprendidos por la poesía estos poetas avanzaron hacia el superrealismo o rectificaron con más preocupación formal y cultura literaria el descuido de los *postumistas*» (304). Lo cierto es que las polémicas entre *postumistas* y *sorprendidos*, y el propósito de estos últimos de establecer una especie de concierto entre la cultura nacional y la universal, ha sido muy significativa; su influencia llega hasta las generaciones presentes, lo que las marca cada día más como corrientes que han participado de manera muy activa en el desarrollo de las letras dominicanas.

Mises Burgos dirigió, además de la *Revista de La Poesía Sorprendida*, la colección La Isla Necesaria y el Instituto Dominicano de Cultura Hispánica. Y en cada uno de estos puestos realizó una inolvidable labor editorial y de difusión de la cultura. Sus textos comienzan a parecer en la Colección La Poesía Sorprendida en 1944, cuando la tiranía estaba en su momento más encumbrado y controlador, negándole todos los derechos sociales a la ciudadanía e intentando castrar las inquietudes creadoras de la nueva generación emergente. En ese sentido, las publicaciones de este grupo y su búsqueda de la universalidad, significaba un claro desafío a los límites impuestos por Trujillo.

2. SELECCIÓN DE TEXTOS

Mises Burgos escribió, según lo que hasta ahora sabemos, diecisiete libros de poesía. Las ediciones de su obra aparecían en formatos muy variados: revistas, periódicos, antologías, colecciones, etc. Afortunadamente, en el año 2006, la Sociedad Dominicana de Bi-

bliófilos publicó un volumen en el que dicen está la obra completa de Franklin. Del referido volumen he elegido los textos que usaré para este estudio. El criterio de selección que he seguido al preparar mi corpus responde a razonamientos que, aunque parezcan algo intuitivos, son, creo, muy defendibles: 1) *Torres de voces* (texto que contiene los poemas que van desde 1929 hasta 1936), primer poemario de Mises Burgos, es, según la opinión más general de la crítica dominicana, el libro en el que el autor condensa los principios artísticos que desarrollará en su mundo poético posterior, refinándolos a veces, transformándolos luego, pero siempre haciendo crecer y multiplicar la idea germinal contenida en esta obra iniciática (Céspedes, 1997: 62, 2) Los textos que integran el libro *Doce sonetos y una canción a la rosa* (1945-1947) séptimo libro del autor, además de ser una de las composiciones más recordadas en el diminuto grupo de intelectuales dominicanos que leen a Burgos, conforman un corpus clave para estudiar la variante temática y formal que, en sus últimos años, experimenta el poeta. En estos libros se percibe el afán del autor por trabajar, comprender y definir el arte poética.

De hecho, a modo de resumen puede anunciarse que lo que buscaba Franklin era un arte que rompiera los límites de la insularidad, que fuera capaz de unir a todos los hombres en un único ser universal. Un arte que pudiera ser leído y disfrutado en el mundo entero sin que hubiera posibilidad de tildarlo de regionalista, pero en el que estuviera contenida la región. Aunque parezca demasiado general el objetivo, en esta búsqueda centraremos la atención. Finalmente, creo que la selección de estos dos poemarios es más que suficiente para el tipo de reflexión que pretendo desarrollar y para el espacio y el tiempo de que dispongo.

3. METODOLOGÍA

Según señala José Domínguez Caparrós en su obra *Elementos de métrica española* (2005), los nombres clásicos con los que los tratadistas de métrica identifican los distintos tipos de ritmo acentual son: trocaico, yámbico, dactílico, anfibráquico y anapéstico (29-32). Estos a su vez se insertan dentro de dos tipos rítmicos: binarios (con acentos cada dos sílabas: trocaico y yámbico) y ternarios (con acento cada tres sílabas: dactílico, anfibráquico y anapéstico). Gráficamente se representa de la siguiente manera:

- Ritmo binario (cada dos sílabas)
trocaico: óo óo óo óo
yámbico: oó oó oó oó
- Ritmo ternario (cada tres sílabas)
dactílico: óoo óoo óoo óoo
anfibráquico: oóo oóo oóo oóo
anapéstico: ooó ooó ooó ooó

Partiendo de esta aclaración, los modelos generalmente seguidos en el análisis métrico del verso castellano se han dividido en tres: en primer lugar, está el de Andrés Bello, que divide al verso en grupos silábicos organizados en torno al acento, y que distingue los cinco grupos rítmicos normales: 1. anapéstico, 2. yámbico, 3. trocaico, 4. dactílico y 5. anfi-

bráquico; en segundo lugar, sigue el de Tomás Navarro Tomás, que solo diferencia dos tipos de cláusulas rítmicas: 1. dactílico para ritmo ternario, y 2. trocaico para ritmo binario (es decir, deja las sílabas del verso anteriores al primer acento en anacrusis); y en tercer y último lugar tenemos a Rafael Balbín, que emplea un sistema binario en donde solo existen el ritmo yámbico y el ritmo trocaico en función de la posición del último acento.² Lo que hace Navarro Tomás es simplificarnos la vida al resumir los cinco grupos rítmicos en dos, y a la vez nos ayuda a tener mayor precisión en nuestro estudio. Una de las observaciones de Tomás es que «por la forma de sus cláusulas, el período rítmico puede ser uniformemente trocaico, dactílico o mixto. En el conjunto de la versificación, los metros de período mixto son de uso más frecuente que los de período uniforme» (37). Y en cuanto a la sensación que pueden producir estas diversas manifestaciones del ritmo en el verso español, dice Navarro Tomás:

Es posible apreciar que el ritmo trocaico sugiere serenidad y equilibrio y que el dactílico, por el contrario, indica exaltación y vehemencia. El ritmo mixto se presta especialmente a la expresión discursiva y flexible. En este plano de correspondencia ha sido corriente aplicar los metros breves a los temas líricos y los metros largos a los temas épicos (Navarro Tomás, 1973: 15).

Por consiguiente, ha de ser este nuestro punto de partida al momento de analizar la métrica en la poesía de Franklin Mises Burgos. Pero debe quedar claro que el análisis métrico es una herramienta, no un fin, por lo que toda investigación que se inicie basándose en ella deberá explorar territorios más profundos (como es el caso del estudio del estilo) y para ello se requerirá mucho más tiempo y espacio. Sin embargo, este primer paso es necesario hacer antes de pasar a los demás.

4. MÉTRICA Y POÉTICA

4.1. *TORRE DE VOCES* (1929-1936)

Este poemario ve la luz en los años cuarenta, momentos en que la dictadura trujillista mantiene bien abierto su ojo censor, amenazante, atento ante cualquier movimiento de las generaciones emergentes. Es publicado en *La Revista de la Poesía Sorprendida*, lo que constituye un desafío contra el tirano, a quien le molestaba la «independencia», el «rigor» y el «eclecticismo» que mantenía este grupo (Rueda, 1972: 179). Pero, además, había en el texto una novedosa propuesta poética que renegaba de un *postumismo* entonces fuerte y activo; lo que implicaba otro tipo de pugna, la lucha por imponer una nueva propuesta estética frente a un *postumismo* casi tan poderoso como el gobierno de entonces. Pero Mises Burgos desde muy temprano fue consciente de que los valores estéticos planteados por los *postumistas* estaban crisis, y es bajo esa convicción que inicia un vuelo de alto riesgo: propone el ideal de llevar lo nacional a lo universal, a través de un escaqueo en el *yo* y

² Para todo lo concerniente a este tema se pueden consultar los manuales de métrica del doctor José Domínguez Caparrós (1993) y los estudios de Andrés Bello (1981), Tomás Navarro Tomás (1972) y Rafael Balbín de Lucas (1968).

de un cuidadoso trabajo con la lengua. La conquista de los *postumistas*, ese *yo* que congregado como una iglesia defiende su identidad, en Franklin es disuelta o disgregada en cada individuo como tal, dando la libertad de que cada uno, como quiera, elija la forma de expresar su canto.

Los poemas que componen el texto *Torre de voces* son silvas en su mayoría polirrítmicas. Hay desde las que son del todo heptasilábicas y octosilábicas hasta las que mezclan alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos. De vez en cuando encontramos algunos versos pentasílabos (tres en todo el libro), otros tetrasílabos (también tres en todo el libro), y, en menor número, trisílabo (uno en todo el libro) mezclados con las variantes del endecasílabo y el alejandrino. El poemario consta de trece composiciones que oscilan entre 13 (la primera) y 54 (la segunda) versos cada una. En general el texto tiene 458 versos.

Licencias como la diéresis, la sinéresis, la sinalefa y el hiato aparecen con mucha frecuencia a lo largo de todo el libro. Pero su presencia parece estar allí adrede, cumpliendo algún tipo de intención perseguida por el autor. Ello hace pensar en la constante búsqueda de la oralidad que se advierte en la poética de Mieses Burgos, búsqueda que se sustenta en la combinación, cada vez que hay oportunidad, de los recursos referidos, provocando una notable fluidez rítmica muy particular en cada verso.

Según Dámaso Alonso, la sinalefa «enriquece el alma del verso al aumentar su contenido conceptual, y su ligazón da una fluencia prolongada y suave» a todo el verso (77). Pero debe hacerse la salvedad de que, según la Métrica Española de Caparrós, el empleo de la diéresis es un rasgo propio del uso culto de la lengua por parte del poeta (66). Es decir, son recursos opuestos: por un lado, tenemos que la diéresis, que es una especie de cultismo, retarda el ritmo y la comprensión del poema; y por el otro tenemos a la sinalefa que, en cambio, resulta algo más popular, apto para la memorización y posterior recitación del texto, ya que está más cerca de lo coloquial. La diéresis está cargada de un «efecto espiritual previsto en donde hay una muestra de destreza y maestría por parte del poeta» (Domínguez Caparrós, 1993: 70). Por otra parte, «las concentraciones de la sinalefa sirven para ganar sílabas y hacer nutridos y sustanciosos los versos» (Domínguez Caparrós, 1993: 68). En este poemario hay un predominio de esta última sobre la primera. Muestra de ello se observa desde los primeros poemas, por ejemplo el que se titula «Esta canción estaba tirada por el suelo», composición que tiene 20 sinalefas en 24 versos; es decir, este recurso cubre el 96 % del texto. Con razón (composición fácil de retener debido a su cercanía con la oralidad) es ese uno de los poemas más famosos de Burgos. Vale la pena detenerse en este poema, pues parece resumir lo que era la poesía dominicana hasta el momento en que aparecen *Los sorprendidos*: una canción tirada por el suelo.

Esta canción estaba tirada por el suelo

1. **Es-ta- can-ción- es-ta-ba // ti-ra-da- por- el- sue-lo,**
(1, 4, 6: mixto // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico
2. **co-mou-na--ja- muer-ta,- sin- pa-la-bras;**
(2, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)
3. **laha-lla-ron- u-nos- hom-bres // que- lue-go- me- la- die-ron**
(2, 4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico

4. por-que- tu-**vie**-ron- **mie**-do // dea-pren-**der**- a- can-**tar**-la.
(4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) aljandrino polirrítmico
5. Yoen-**ton**-ces- ig-no-**ra**-ba // que- tam-**bién**- las- can-**cio**-nes,
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico
6. co-mo- las- **ho**-jas- **muer**-tas // ca-í-an- de- los- ár-**bo**-les (-1);
(4, 6: yámbico // 2, 6: yámbico) alejandrino yámbico
7. no- **bia**- que- la- **lu**-na // seen-re-**da**-baen-las- **ra**-mas
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico
8. na-ú-**fra**-gas- que- **sue**-ñan // ba-joel- cris-**tal**- del- a-**gua**,
(2, 6: yámbico // 4, 6: yámbico) alejandrino yámbico
9. ni -que- **mian**- los- **pe**-ces // pe-**da**-**ci**-tos- dees-**tre**-llas
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico
10. En- el- si-**len**-cio- de- las- **no**-ches- **cla**-ras.
(4, 8, 10: endecasílabo sáfico)
11. Yoen-**ton**-ces- ig-no-**ra**-ba // mu-chas- **co**-sas- i-**gua**-les
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico
12. quee-ran- **to**-das- po-**si**-bles // en- la- **tie**-rra- del- **vien**-to,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico
13. en- don-de- la- le-**yen**-da // *no*-- u-**nahier**-ba- **ma**-la
(6: yámbico // 2, 3, 4, 6: yámbico. Acento antirrítmico en 3.^a sílaba)
alejandrino yámbico
14. cre-**ci**-daen-sus- ri-**be**-ras, // si-noun-ár-**bol**- de- **vo**-ces
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico
15. con- las- **cua**-les- **dia**-**lo**-gan // las- **som**-bras- y- las- **pie**-dras.
(3, 6: anapéstico // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico
16. Yoen-**ton**-ces- ig-no-**ra**-ba // mu-chas- **co**-sas- i-**gua**-les
(2, 6: yámbico // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico
17. cuan-doaun- *no*--ra- **mí**-a
(2, 4, 6: heptasílabo yámbico)
18. **es**-ta- can-**ción**- quees-**ta**-ba // ti-**ra**-da- por- el- **sue**-lo,
(1, 4, 6: mixto // 2, 6: yámbico) alejandrino polirrítmico
19. co-mou-**na**--ja- **muer**-ta,- sin- pa-**la**-bras;
(2, 4, 6, 10: endecasílabo heroico)
20. pe-**roa**-**ho**-ra- ya- **sé**-(-) // de- las- **for**-mas- dis-**tin**-tas
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico
21. que- pre-**ce**-den- al- **o**-jo // de- la- **car**-ne- que- **mi**-ra,
(3, 6: anapéstico // 3, 6: anapéstico) alejandrino anapéstico
22. yhas-ta- **pue**-do- de-**cir** // por- **qué**- caen- de- ro-**di**-llas,
(3, 6: anapéstico // 2, 3, 6: anapéstico- acento antirrítmico en 2.^a) alejandrino
anapéstico
23. en- las- o-**je**-ras- **lar**-gas // que- cir-**cun**-dan- la- **no**-che,
(4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico
24. las- di-**lu**-i-das- **som**-bras- de- los- **pá**-ja-ros (-1).
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)

A modo de comentario métrico se puede resumir lo siguiente sobre el texto anterior: Hay 317 sílabas métricas, entre las que hallamos 20 sinalefas, o sea, el 6,3 % de las sílabas. Llama la atención la especie de encabalgamiento sirremático que se presenta entre los versos siete y ocho (*ramas / náufragas*); da la idea, al leerlo, de que las ramas descienden de repente. También, se notan los cambios que sufre el acento rítmico en algunos versos; es el caso de los versos 7, 8 y 9: En el siete la palabra *sabía* (que normalmente se divide en tres sílabas métricas) se convierte en *sábia* (que se divide en dos sílabas métricas) y el verso, al sufrir un caso de sístole (Quilis, 1984: 29), adquiere un ritmo trocaico. En el verso número ocho la palabra *náufragas* (que tiene tres sílabas métricas) se convierte en *naúfragas*, que tiene cuatro sílabas métricas, y el verso sufre un caso de diástole; se da lo mismo en el verso número nueve, la palabra *comían* (tres sílabas métricas), se convierte en *cómian* (dos sílabas métricas). En todos estos movimientos del acento rítmico hay una búsqueda de la armonía del verso alejandrino. Esto significa que, si no se dan estos cambios de lugar en el acento rítmico, y mantenemos la palabra tal y como la concebimos en la normalidad, estos versos dejarían de ser alejandrinos y se convertirían en versos anómalos dentro del universo del poema.

Conviene fijarse en el hiato que encontramos en el verso número dos (*u-na-hó-ja*), notemos que el acento rítmico cae sobre la vocal o, lo que imposibilita la formación de la sinalefa entre esta (la o) y la vocal a, que es la precedente. En el verso número 24 encontramos una diéresis (*di-lu-i-das*) y una terminación esdrújula (*pá-ja-ros*), para obtener el cómputo silábico del endecasílabo fue necesario restar una sílaba métrica al final del verso. Esta misma terminación la encontramos en el verso número seis (*ár-bo-les*).

En los poemas octosilábicos, específicamente en el que se titula «Canción de la niña que quería ser sirena», se puede apreciar un masivo uso de los finales agudos, haciendo que el ritmo termine en una suerte de martilleo en donde se puede percibir la reproducción del eco, como sucede con los cantos de la sirena, según la tradición.

El poema prólogo de este libro «Canción de la voz florecida» consta de trece versos en los que se mezclan todas las grandes variantes que se desarrollarán a lo largo de todo el texto. El verso uno (1) es un alejandrino polirrítmico, y el trece (13) un trisílabo anfibráquico. Entre estos dos hay un grupo de endecasílabos y heptasílabos. El último poema de la composición, titulado «Teoría de la visión profunda» es una silva heptasilábica.

La precisión sistemática de todos estos datos nos confirma que la poética de Franklin Mieses Burgos está construida, en cuanto a la forma se refiere, con los mismos cuidados, con la misma dedicación que solían emplear en situaciones similares de creación los antiguos clásicos. Hay en sus escritos una conciencia de trabajo que lo convierte en una especie de artesano del verso. Es cierto que en la selección y disposición de los mismos parece estar influenciado por maestros tradicionales como Lope de Vega, Góngora, Quevedo, etc.; pero también hay que observar que la selección de los temas y el uso de las imágenes, de alguna manera lo emparentan con maestros revolucionarios más recientes como es el caso de los modernistas, específicamente Rubén Darío, y más recientes aún, como los miembros de la llamada Generación del 27 en España, dicho con mayor claridad Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Esta relación se comprueba fijándose en la rima; observemos que las silvas que Burgos trabaja no admiten divisiones estróficas y están escritas en versos sueltos.

En ese sentido, según lo explica Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica española*, conviene recordar que solo a partir del Modernismo se comenzó a ensayar en la literatura hispanoamericana este tipo de estructura en la silva, y que, semejante al soneto, fue copiada de la literatura italiana (236-238). Además de esto, el permanente contacto con dichos autores pudo influenciar la manera de escribir que para entonces ensayaba el poeta dominicano. Haciendo una tabla con todos los hallazgos métricos de este libro, tendríamos lo siguiente:

<i>Tipo de verso</i>	<i>Cantidad en el libro</i>	<i>Porcentaje general</i>
Alej. polirrítmicos	77	16,8
Alej. yámbicos	51	11,1
Alej. anapésticos	32	7,0
End. heroicos	25	5,4
End. sáficos	3	0,7
End. atípico ³	1	0,2
Oct. mixto a	75	16,4
Oct. mixto b	11	2,4
Oct. dactílicos	16	3,5
Oct. trocaicos	11	2,4
Hept. anapésticos	45	9,8
Hept. yámbicos	84	18,3
Hept. mixtos	20	4,4
Pent. yámbicos	3	0,7
Tetrasílabos trocaicos	3	0,7
Trisílabo anfibráquico	1	0,2
Total	458	100

Análisis porcentual general del libro *Torre de voces*

³ Este verso «en- la- **car**-ne- flo-re-**ci**-da -del -**vien**-to» (Mises Burgos, 77: verso 12), con sus acentos interiores en 3.^a y 7.^a sílaba, ha sido visto como un endecasílabo de *acentuación defectuosa* en otros poetas (Henríquez Ureña: 293). De la Barra lo ve como una especie de «dáctilo desafortunado y enfermo», cuyo ritmo se perturba por ese acento en 7.^a sílaba (Barra, 1892b: 14).

Si computamos los versos en grupos generales, obtendríamos el siguiente resultado:

<i>Tipo de verso</i>	<i>Cantidad en el libro</i>	<i>Porcentaje general</i>
Aleandrinos	160	34,9
Endecasílabos	29	6,3
Octosílabos	113	24,7
Heptasílabos	149	32,5
Pentasílabos	3	0,7
Tetrasílabos	3	0,7
Trisílabos	1	0,2
Total	458	100

En este primer libro el autor se nos muestra como el arquitecto de su proyecto poemático, el cual consiste en el diseño de una gran fortaleza cuyas torres están hechas de voces. Las palabras, la voz, la lengua forman el material que usará para construir los muros de su castillo poético. Cada uno de los poemas de este texto primerizo recibe el nombre de canción, porque sabe el poeta que la canción es una composición muy cercana a la expresión del pueblo; es decir, un tipo de composición que fluye con ligereza, esto, en el caso particular del libro en cuestión, gracias a los muchos endecasílabos, octosílabos y heptasílabos que la transitan. Y además es muy útil para la reflexión.

El tema central de este libro es el arte poética. Burgos crea su propio sistema de voces, en donde todos los términos apuntarán a la construcción de un corpus que le servirá de andamio para llevar a otros niveles la expresión de esa poética. Como se puede notar en la tabla anterior, en este poemario predomina el verso alejandrino (34,9%). A decir de algunos críticos el alejandrino es un verso de profundo aliento y de largo alcance, de donde se deduce que la intención del autor es clara, decidida. Hay una especie de seguridad en este verso que lo hace estable, metro de poetas sosegados, con experiencia. Le sigue el heptasílabo, con un 32,5%. Pero recordemos que un heptasílabo constituye el ala de un alejandrino, de donde es muy factible pensar que casi el 50% de los versos que integran el poemario son alejandrinos alados. Parece volar entre las alas de este metro la poética de Mises Burgos.

Para Diógenes Céspedes *Torre de voces* «es la construcción de una poética en contra de las poéticas anteriores: romanticismo, modernismo y postumismo» (62). Y creo que es muy acertado el juicio de este crítico dominicano, porque lo que se percibe en este texto es una declaración de principios. El poeta quiere mostrarnos que la poesía es algo distinto a lo que se ha venido haciendo en el territorio nacional hasta ahora. Rechaza el fondo belicista, paisajístico y amoroso que impera y prefiere hurgar en el lado *inaprehendido* de las cosas. En Mises Burgos el paisaje, como de manera intrínseca también lo hace él mismo, va más allá de lo meramente geográfico. El poeta interioriza la experiencia nacional y la

interpreta y luego la expresa como una verdad de aspiración universal y colectiva, de ahí su lema *Poesía con el hombre universal*. Ese yo que canta en la mayoría de sus poemas se está negando a sí mismo para darle paso a la pluralidad, a un nosotros, y está invitándonos a explorar los confines de nuevas visiones. La torre de la que nos habla es ontológica, hábitat en la poemática del ser, allí donde se estudian las posibilidades de la lengua dentro del poema. Sentidos semánticos que emparentan con la sociedad y la poesía términos como *voz, árbol, palabra, flor* dan fe de ello.

He aquí los versos con que inicia el texto:

1. **Yo- sem-bra-ré -mi- voz (-) // en -la- car-ne- del- vien-to**
(1, 4, 6: mixto // 3, 6: anapéstico) alejandrino polirrítmico
2. **pa-ra- que -naz-caun- ár-bol -de- can-cio-nes;**
(4, 6, 10: endecasílabo heroico)
3. **des-pués -mei-ré- so-ñan-do // mú-si-cas -i-nau-di-bles**
(2, 4, 6: yámbico // 1, 6: mixto) alejandrino polirrítmico

Estos tres versos nos hablan de dos espacios distintos y para cada espacio el poeta ha elegido un tipo de metro. Puede verse claramente que cuando se refiere al aire usa el alejandrino y cuando nos habla de tierra usa el endecasílabo. En el primero su voz aletea por el viento, luego asistimos a ese cambio en donde su voz se convierte en árbol (endecasílabo), y más tarde emprende el vuelo nuevamente en el sueño de las músicas que no se oyen (alejandrino). Al parecer el poeta ha logrado el equilibrio entre la ligereza en el aire de un verso y la estabilidad en tierra firme del otro. Todo esto es lo que nos lleva a proponer que este libro contiene una suerte de *rebautizamiento* lírico del universo, nueva forma de unidad entre el hombre material y su homólogo espiritual (aire/tierra). Aquí el viento es la humanidad, la voz es la *poiesis*; de donde se desprende que musicalidad y semántica constituyen el adobe que usa Mises Burgos para hacer confluír la poesía con el hombre universal. *Torre de voces* entonces pasa a ser el primer testimonio de una poética regida por ritmos de cadencias alargadas que expresan un no velado empeño de afirmaciones y nominaciones inacabadas.

Doce sonetos y una canción a la rosa (1945-1947) es un libro formalmente distinto al anterior, la mayoría de sus versos son endecasílabos. Al realizar el análisis porcentual de todos los versos se obtuvo el siguiente resultado:

<i>Tipo de verso</i>	<i>Cantidad en el libro</i>	<i>Porcentaje general</i>
Endecasílabos heroicos	149	76,4
Endecasílabos sáficos	19	9,8
Heptasílabos yámbicos	14	6,7
Heptasílabos anapésticos	13	7,1
Total	195	100

Como el verso predominante es el endecasílabo, podríamos establecer la siguiente inferencia:

<i>Tipo de verso</i>	<i>Cantidad en el poema</i>	<i>Porcentaje general</i>
Endecasílabos heroicos	149	88,7
Endecasílabos sáficos	19	11,3
Total	168	100

Puede observarse claramente que de manera general el libro posee 195 versos, 2037 sílabas métricas y 153 sinalefas. Esto significa que el porcentaje de sinalefas que tiene el texto asciende a un 7,5 %. Recordemos que se trata de doce sonetos y una canción, lo que explica que el número final de verso sea impar. Si hacemos la distinción entre uno y otro tipo de metro, tendríamos por un lado 168 endecasílabos (el 86,2 % de los versos del libro) y, por otro lado, 27 heptasílabos (el 13,8 % de los versos del libro). Datos que nos ayudan a concluir que el texto estudiado es el resultado de una continua y paciente labor donde se advierte la preocupación formal del artista. Contiene un notable uso de licencias como la sinalefa, la sinéresis, el hiato y la diéresis. La aparición de estos elementos, aunque a veces de manera abrupta, es prueba reiterada de una búsqueda de la oralidad por parte del sujeto poético. Es un poemario en el que predomina el verso endecasílabo, y, entre las variantes de este, se hace evidente la superioridad del heroico frente al sáfico. El último poema, que funciona como cierre de la composición, es una silva heptasilábica en versos sueltos que el autor bautiza con el nombre de «Canción».

Como su título lo indica, es una obra compuesta por sonetos. La forma en que están estructurados responde a la manera tradicional propia de este tipo de composición; es decir, la distribución de catorce versos endecasílabos en cuatro estrofas (dos cuartetos más dos tercetos), exponiendo un tema general en las primeras dos estrofas y desarrollando una especie de conclusión sobre el tema tratado en las últimas dos (en los dos tercetos).

Es muy reducida la presencia de encabalgamientos en el texto. La rima es tan poco variable que puede hablarse de tan solo dos combinaciones en los tercetos de todo el libro. Estas responden a una estructura del tipo: CDC EDE (en los poemas número 2, 3, 4, 6, 8, 11 y 12) y CCD EED (en los poemas número 1, 5, 7, 9 y 10). Es una estructura clásica. Para Navarro Tomás esta estrategia en la combinación de la rima de los tercetos constituye «la forma más corriente» (Navarro Tomás, 73: 166). De hecho, la que el estudioso español descubre en sor Juana (CDC DCD; CDE CDE) es muy parecida a esta de Burgos. Por lo que una vez más se llega a la conclusión de que el texto *Doce sonetos y una canción a la rosa* es un ejemplo de versificación regular silábica. En el mismo el poeta imita la forma clásica de crear y logra una poesía rítmicamente equilibrada, gracias al uso, intuitivo o no, de los elementos métricos antes expuestos.

A modo de conclusión general valdría la pena observar cómo en el poemario analizado emerge una creciente búsqueda del fenómeno de la oralidad. Esta búsqueda se hace tangible en el uso casi abusivo de diéresis y sinalefas. Dije casi abusivo, pero en verdad la aparición de estas ocurre de manera gradual, lo que impide que sintamos lo que de mono-

tonía podría haber en ello. Y eso que su uso aumenta a lo largo del libro, como si con ello el autor pretendiera ordenar su canto de manera que solo progresivamente adquiriera el distintivo rasgo oral del que ya hemos hablado.

En cuanto al tipo de verso predominante se puede observar que de los 195 que componen el libro, 168 son endecasílabos, es decir, el 86,2 %. Se ha dicho sobre este verso que es el metro propiamente «culto, y a la vez el más complejo», de la poesía española. «La sexta sílaba actúa como eje o centro del período, y la parte más expresiva la encontramos en su primer hemistiquio» (Navarro Tomás, 73: 90). Como ya hemos dicho, los tipos más conocidos del endecasílabo español son el sáfico y el heroico. En el texto de Burgos es notable la superioridad del heroico (76,4 %) sobre el sáfico (9,8 %). Esta distribución le da cierto tipo de regularidad silábica al texto, pues el endecasílabo heroico «Es un verso llano, equilibrado y uniforme» (Navarro Tomás, 72: 177), útil para «contar hazañas heroicas» o para hablar de los peligros que corre el hombre cuando intenta comprender y explicar los «grandes y graves sentimientos» que agobian a la humanidad, según el decir del metricista de la Barra (3). Sin embargo, Pedro Henríquez Ureña cree que el endecasílabo sáfico es un verso de «ritmo despacioso, adecuado para iniciar la exposición de un tema. Sirve para destacar efectos delicados» (284). La mezcla de estos dos metros ha propiciado el alcance musical y la suavidad rítmica que se siente en la poesía de Burgos. Y estos son solo dos ejemplos en los que se revela la tensión condicionante que le presta una peculiar calidad lírica a cada poema.

No está de más recordar que en la historia de la literatura española el endecasílabo heroico ha predominado sobre el sáfico. Algunos tratadistas de métrica creen que este predominio se debe a que el heroico es un verso más fácil de trabajar. Sea esto cierto o no, lo innegable es que autores como Góngora, Lope de Vega y Quevedo, que tenían una «sensibilidad afinada para la forma» (Henríquez Ureña, 61: 285), se inclinaron por la energía que se concentra en este verso tan singular.

En el estudio que hace Navarro Tomás sobre la versificación de Garcilaso, emite el siguiente juicio: «El endecasílabo heroico supera en gran medida a los demás versos, como si su firme compás trocaico reflejara la resuelta y franca actitud del poeta en la confesión de sus turbados sentimientos» (Navarro Tomás, 73: 121). Esta misma exploración por el verso en busca de la forma a la que ha de moldearse lo sentido, y su posterior reconocimiento en la evocación que produce en la sensibilidad del lector, se puede observar en la poética de Mises Burgos.

Si en *Torre de voces* el poeta dominicano reúne la materia prima con que piensa fabricar su universo poético, entonces habría que pensar que en el libro *Doce sonetos y una canción a la rosa* lo que hace es invocar, cantar, escribirle un himno a ese castillo que levantó en el texto anterior. Y eso así porque *la rosa* para Burgos es metáfora de *poesía*, de creación poética; es el motivo original en el que hace combustión su búsqueda. Basta detenerse en el penúltimo terceto del soneto titulado «Rosa en vigilia» para comprender la magnitud y el sentido de esa simbología: «[Rosa] Para ti la palabra iluminada / por donde alza plástica la vida / su soledad más viva y perfumada» (Mises Burgos, 2006: 184).

Por otro lado, no ha de sorprender que la rima que predomina en los tercetos sea muy similar a la de sor Juana; los últimos cuatro sonetos de este libro están dedicados a ella y todos tienen como epígrafe algún verso de la poeta mexicana. El molde (soneto) puede ser visto como antiguo y en desuso, pero no se puede negar que las imágenes son nuevas, su-

gerentes, el ritmo muy equilibrado. Este libro es una composición donde el autor intenta confesar sus pensamientos respecto al arte. Más claro aún, nos explica cuál es la visión que tiene sobre la manera en que se ha de definir y, en modo general, crear la poesía. Y lo hace a través de composiciones breves, en las que se advierte un continuo, paciente y elaborado trabajo formal.

En sus *Estudios de versificación española*, Pedro Henríquez Ureña destaca la condición favorable que posee el endecasílabo heroico «para la síntesis final» de algo (280-290). Franklin aprovecha esta propiedad del endecasílabo común y lo utiliza para exponer sus ideas estéticas. Y lo hace desde el primer poema, un soneto titulado *poesía*, hasta el último poema, una canción a la cual hemos llamado, y creo que acertadamente: Silva heptasilábica en versos sueltos.

Si repasamos con paciencia el análisis que poema por poema se ha hecho desde el principio de este trabajo, notaremos que desde los títulos el autor empieza a especificarnos el asunto que tratará en su obra. La primera composición es reveladora, se titula «Poesía». Nos va a presentar una serie de sustantivos y adjetivos que intentan definir y caracterizar a la poesía. El primer verso es un endecasílabo heroico que se contrapone con el último, un sáfico: (1) *Justa, precisa, estricta, estructurada*⁴ // (14) *Única, eterna, universal, poesía*. Notemos cómo en el primer verso el autor nos expone las características que pretende hallar en la creación poética; que debe ser *justa* en su medida, *precisa* en lo que dice, *estricta* en su objetivo y responder a una *estructura* formal organizada con paciencia y sabiduría. Ese acento en la sexta sílaba (*tric*) contiene toda la energía del verso, de hecho, con lo *justo*, lo *preciso* y lo *estricto* estamos hablando de lo *estructurado*; lo que significa que el último adjetivo (*estructurada*) es solo la absorción de los tres que le preceden. Esta posibilidad del verso heroico la advirtió Pedro Henríquez Ureña y lo calificó como un verso «apropiado para la síntesis final» de algo (285). Lo que hace Mieses Burgos, enérgicamente, es detallar, tanto en fondo como en forma, la estructura que debe tener la buena obra de arte. En el caso de Dámaso Alonso, percibe en este metro una especie de montaña cuya cima hay que ascender. Dice que «la única acentuación en sexta le da mayor rapidez, porque la rítmica imaginativa no necesita trasponer más que una cumbre» (280). Esta cumbre es la del acento central en sexta sílaba, en donde al parecer hay una suerte de precipitación del hemistiquio inicial, que tiene ansias de llegar a la cima de su ritmo y comunica así su velocidad a todo el sistema musical silábico en el verso. En el último verso estamos frente a un deseo ya logrado. Cuando una obra cumple con los requisitos del verso uno (1), se convierte en *única*, en *eterna*, en *universal*, en *poesía*. Notemos cómo en cada palabra el acento se mueve una sílaba hacia adelante: 1.^a en *ú-ni-ca*, 2.^a en *e-ter-na*, 4.^a en *u-ni-ver-sal*. Los acentos de cuarta y octava sílabas regulan el ritmo del verso, lo hacen más lento y equilibrado que el anterior. Ahora Mieses Burgos no está dando órdenes, sino contemplando la creación ya hecha; por eso usa palabras delicadas, casi amorosas. Pues lo que antes deseaba ahora lo ve, lo disfruta; la delicadeza de la poesía la percibe en este último metro. Esta apreciación del verso sáfico también la advirtió Henríquez Ureña, y en tal sentido dijo: es un verso que sirve, entre otras cosas, «para describir efectos delicados» (285).

⁴ Según Navarro Tomás (1972: 511) este verso sería un endecasílabo enfático, que a la vez es un metro útil para describir pasajes uniformes, naturales. Pero como estamos siguiendo la clasificación de Pedro Henríquez Ureña, debemos considerarlo como un verso del tipo endecasílabo heroico con acentos extrarrítmicos en las 1.^a y 4.^a sílabas. Henríquez Ureña también le llama *endecasílabo del tipo A* (272).

Lo más delicado para Burgos era su búsqueda poética, ello se puede visualizar en sus mejores libros, pues el tema que en ellos trata, de manera general, es el de la creación, la rotunda búsqueda del perfecto canto, el que se encuentra allí donde hay un trabajo con la lengua en busca de su sentido y su esencia como materia prima del hecho poemático en sí. Si revisamos los diecinueve versos sáficos que aparecen en todo el libro que ahora nos interesa, notaremos que solo aparecen en los momentos en que el autor describe o contempla la creación poética; contrario a los momentos donde aparecen versos heroicos, que son aquellos en los que el poeta sugiere una nueva forma y un nuevo contenido en la poesía. Ello explica que en todo el texto predomine la sugerencia (el verso heroico), pues el autor quería introducir muchas novedades en la poética de entonces, frente a la contemplación (verso sáfico), pues no había nada nuevo que se pudiera disfrutar a plenitud. Y sirva esto para apoyar al crítico chileno Baeza Flores cuando considera que en la historia de la poesía dominicana hay dos períodos bien marcados por «un lenguaje antes y otro lenguaje después de La Poesía Sorprendida» (10). En este caso es Mieses Burgos quien abre nuevas puertas para cambiar la forma de observar y describir las cosas, provocando así la ruptura histórica entre los dos tiempos referidos por el estudioso chileno. Y esto lo hace por medio de una poética que apunta hacia la integración de los factores locales, temporales, culturales y sociales que tocaron otros escritores antes, pero sin la intención de llevarlos a la especie de universalidad a que aspiraron los sorprendidos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAEHR, Rudolf (1962). *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos.
- BAEZA FLORES, Alberto (1984). *La poesía dominicana en el siglo xx*, tomos III y IV. Santo Domingo R. D.: Biblioteca Nacional.
- BALBÍN DE LUCAS, Rafael (1962). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BARRA, Eduardo de la (1892a). *Nuevos estudios sobre versificación castellana*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- BARRA, Eduardo de la (1892b). *El Endecasílabo Dactílico*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- BELLO, Andrés (1981). *Obras Completas, VI. Estudios Filológicos, I. Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Caracas: La Casa de Bello.
- CÉSPEDES, Diógenes (1997). *La poética de Franklin Mieses Burgos*. Santo Domingo R. D.: Colección Banreservas.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1985). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo; Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2005). *Elementos de métrica española*. Madrid: Tirant Lo Blanch.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2011). *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Madrid: Ediciones de la UNED.
- GUTIÉRREZ, Franklin (1995). *Antología histórica de la poesía dominicana del s. xx (1912-1995)*. San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961). *Estudios de versificación española*. Argentina: Instituto Filológico Hispánico, Universidad de Buenos Aires.
- IMBERT, E. Anderson (1961). *Historia de la Literatura Hispanoamericana II. Época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económico.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1969). *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos.
- MATEO, Andrés L. (1984). *Manifiestos literarios en la República Dominicana*. Santo Domingo R. D.: Alfa y Omega.
- MIESES BURGOS, Franklin (2006). *Obras Completas*. Santo Domingo R. D.: Sociedad Dominicana de Bibliófilos.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1966). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Gredos; Madrid: Guadarrama, 1972 (3.ª ed.)
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1973). *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel.
- QUILIS MORALES, Antonio (1984). *Métrica española*, ed. actualizada y ampliada. Barcelona: Ariel.
- RUEDA, Manuel (1972). *Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea (1912-1966)*. Santiago R. D.: Universidad Católica Madre y Maestra.

DE LA ELEGÍA LORQUIANA

Manuel ROMERO LUQUE
Universidad de Sevilla

Dolor y muerte son dos realidades que acongojan la existencia del hombre. La preocupación por comprenderlos, aceptarlos o rebelarse contra ellos ha sido y es una constante de la humanidad desde el inicio de los tiempos. No hay actividad artística, intelectual o religiosa que haya podido sustraerse a su consideración. Sin embargo, en tres disciplinas la preocupación por estas adversidades se convierte en una cuestión sustancial e inherente. Así, la Teología, considerada en un sentido abarcador, les otorga un carácter trascendente, proporciona consuelo al que sufre y las estima un paso previo a la liberación definitiva. La Medicina, por su parte, procura evitar el dolor y alejar la muerte con los medios a su alcance: la investigación, los procedimientos quirúrgicos o la administración correcta de fármacos. Por último, la Literatura, a la que nada humano puede serle ajeno y que hace, en gran medida, la masa de su pan con las inquietudes más recurrentes de los hombres, los ha tomado como referentes continuos para sus composiciones. Entre estas, cómo dudar que el dolor, en sus distintas modulaciones, y la muerte, con sus infinitas preguntas, ocupen un lugar preeminente entre sus temas por esa agonía que provocan en el sujeto y, a veces, no solo por evitarlos, sino para asumirlos con la suficiente fortaleza de ánimo o, en casos extremos, admitirlos como sublimación o como puerta de escape de un mundo que se ha hecho insoportable.

En el panorama de nuestras letras, pocas obras como *El «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» de Federico García Lorca* (1934) representan tan vivamente, con toda su crudeza y sensibilidad a la par, la expresión del dolor y la huella de la muerte. El «Llanto...» se convierte así en uno de los testimonios más relevantes de la poesía lorquiana y, al mismo tiempo, en una de las más imponentes elegías de toda la literatura espa-

ñaola.¹ En él late, desde el primero al último de sus versos, esa compleja sensación donde lo físico y lo anímico parecen solicitarse mutuamente mostrando un sinnúmero de matices y facetas, tan complejas como el propio ser humano que las padece. Pero ello no bastaría a esta obra para ocupar ese lugar de privilegio entre la poesía en lengua española de todos los tiempos si no se hiciera presente esa cualidad básica de cualquier producción artística: una preocupación radical por la estructura del texto en sus dos planos.² Así, en el de la expresión, destaca esa división en cuatro partes perfectamente definidas que adoptan diversos modelos métricos en función de la escena tratada y del ritmo necesario a cada una de ellas, o el uso que se hace de los elementos retóricos pertinentes e, incluso, de la tipografía y los espacios en blanco que se distribuyen convenientemente a lo largo del poema. En el del contenido, es la circunstancia dolorosa de la muerte del amigo la que tiñe toda la obra de un sincero afecto, alejado por igual tanto de una mera visión heroificada del torero como del elemento folclórico que, en circunstancias similares, otros poetas sitúan en primera línea argumental y que, en consonancia con la evolución del poema, se va modulando en distintos tonos desde la sorpresa hasta la aceptación, pasando por la rebeldía y el duelo. De este modo, el yo lírico adquiere un sentido biográfico conmovedor y acaba por hacerse el protagonista exclusivo en las dos últimas estrofas del «Llanto...», cuando afirma sin rebozo su papel en esta circunstancia trágica: «No te conoce nadie. No. Pero yo te canto. / Yo canto para luego tu perfil y tu gracia» (vv. 212-213)³ y, poco después, a modo de elegante despedida: «Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos» (vv. 219-220). Así, el dolor del poeta huye de cualquier grandilocuencia y muestra una gradación palpitante iniciada en las funestas premoniciones con que comienza la elegía, seguida del amargo desconcierto que le provoca la muerte del amigo y solo atenuadas con el recuerdo de las virtudes del protagonista —irrepetibles para quienes le conocieron—. Al final, la serenidad reflexiva se impone ante el hecho fatal, y, en último término, deja constancia de que, tras el silencio que precede al olvido, únicamente será la voz del poeta la que hará perdurar la figura de Ignacio.⁴

La elegía es un género consagrado desde la poesía clásica griega y latina al recuerdo de lo ausente, de lo que habiéndose perdido aún deja en el poeta un rastro indeleble. Hay elegías que reflejan la huella del amor, otras que dan fe de la nostalgia que provocan los cambios en un individuo, de la añoranza con que se rememora un venturoso pasado o una situación política determinada. La elegía proclama, en definitiva, el fin de un ciclo y la

¹ Sobre la importancia y trascendencia del género en el conjunto de la literatura española, véase el estudio de Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española* (Madrid, Gredos, 1969).

² Como ha señalado el profesor Garrido Gallardo: «La riqueza de contenido, la perfección de la expresión y la adecuada relación entre contenido y expresión (esto es, las formas estilísticas del género) serán las bases de la calificación del valor estético de la obra, de la consideración del genio», en Miguel Ángel Garrido Gallardo, «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 9-27.

³ Seguiremos la siguiente edición del poema: Federico García Lorca, *Primer romancero gitano; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed., introd. y notas de Miguel García Posada, Madrid, Castalia, 1988, pp. 219-240. A partir de aquí, los versos citados en el texto irán seguidos de su numeración correspondiente sin posterior llamada a nota.

⁴ El yo lírico adopta así la forma del discurso reflexivo-expositivo que caracteriza a la elegía entre otros géneros como el soneto o la égloga. Cf. Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 188.

desazón o el desamparo con la que se afronta una nueva etapa. Por este camino, no es difícil señalar cómo la muerte se va imponiendo como tema elegíaco por excelencia. Una muerte que puede ser considerada en abstracto, señalando su potencialidad destructora, o bien atendiendo a su reflejo concreto: la desaparición de un individuo del que se proclama su especial relevancia. Sin embargo, como es de suponer, ambas posibilidades no son excluyentes y se detallan en un gran número de posibilidades expresivas: la reflexión sobre la muerte como acabamiento de lo conocido, su alcance inexorable a todo el género humano, el fin de las glorias humanas, la desolación que provoca la ausencia de lo cercano y el valor admonitorio que, finalmente, alcanza para cada uno de los receptores.

De este modo se ejemplifica bien que, en esencia, los temas literarios no sean muchos a lo largo de la historia, porque a los seres humanos nos siguen preocupando, verdaderamente, un número muy limitado de cuestiones para las que necesitamos respuestas y, ante la falta de una definitiva y absoluta, ensayamos propuestas de mayor o menor universalidad. Ello explica que novedad y tradición, como ocurre casi siempre en las grandes obras literarias, se den la mano de continuo. Una nueva visión del mundo aporta, a su vez, un nuevo planteamiento elegíaco que no anula por completo la visión anterior, sino que se suma a esta, enriqueciéndola, matizándola. Así, de la edad dorada clasicista, donde se añora la más perfecta armonía, se pasa al sentido medieval que ansía la salida de este mundo como única liberación; de la permanencia de la fama como consuelo renacentista al deshacerse incesante del barroco; del conocimiento como luz poderosa de la ilustración al poder omnímodo del genio que todo lo reclama, etcétera.

El propio título es ya bastante significativo de algunos aspectos que conviene destacar. La misma calificación de *llanto*, más que una filiación genérica precisa que entronque el texto con el planto de raigambre medieval,⁵ trata de hacer presente desde el inicio esa señal de dolor personal y sin impostura del poeta de Granada; mientras que la mención del nombre completo del difunto, junto la causa que provoca ese llanto real —la muerte del amigo—, convierte a este en el primer destinatario del poema: «Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido. / Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!» (vv. 194-195). Así, frente al modelo clásico de la elegía funeral, donde el difunto está situado por completo bajo el poder absoluto de la muerte y las palabras del poeta no pueden ser ya oídas por aquel que las origina, este canto cumple, además, la función de ser la despedida emocionada que García Lorca quiere dirigir a Sánchez Mejías en el trance de atravesar el dintel de la última puerta. El amigo se constituye en destinatario directo de estos versos que le llegan como un eco cada vez más lejano de ese reino de los vivos que progresivamente se va diluyendo para él y se convierten en una especie de viático que puedan ayudarle en el tránsito definitivo.

A partir de ahí, el resto de los destinatarios practican una especie de voyerismo autorizado por el poeta granadino. Hay muchos ojos que miran y muchos oídos que escuchan ese llanto real e inmediato que sigue a la tragedia. No se trata por supuesto de los lectores de hoy, que partimos de la edición impresa de los versos e imaginamos, en todo caso, las lágrimas vertidas por Federico, ni de los oyentes de aquellas primeras lecturas en boca del autor y que tal vez las vieron de modo efectivo. Existe también en el texto una especie de

⁵ Cf. Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 81; Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 116.

narratorio —si se admite la aplicación del concepto narratológico al estudio del poema— un receptor interno al que, desde la segunda parte de la elegía, Lorca implora que se haga presente la noche: «Dile a la luna que venga / que no quiero ver la sangre / de Ignacio sobre la arena» (vv. 54-56), y ante el que reitera su constante rechazo («¡Que no quiero verla!»); un receptor interno a quien acudirá de nuevo cuando, situado frente al cuerpo muerto del torero, desee saber qué comentarios hacen otros de los asistentes al contemplar el fatal desenlace («¿Qué dicen?» v. 167), y a quien preguntará el poeta hasta por el menor detalle («¿Quién arruga el sudario?», v. 171). Es un narratorio al que puede enfrentarse y responderle («¡No es verdad lo que dice!»), v. 171) y al que incluye en una primera persona del plural porque comparte con él su dolor: «Estamos con un cuerpo presente que se esfuma / con una forma clara que tuvo ruseñores / y la vemos llenarse de agujeros sin fondo» (vv. 168-170). Frente a ambos, los demás concurrentes que presencian la escena mortuoria no son sino extraños, porque sus actitudes disuenan respecto del poeta y no acierta a comprenderlos: «Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón, / ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente» (vv. 172-173). Ahora solo cabe la contemplación: «Aquí no quiero más que los ojos redondos / para ver ese cuerpo sin posible descanso» (vv. 174-175), desafiando incluso a los más capaces («Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra», v. 180) cuando nada puede hacerse ante la muerte. Nada, salvo llorar abiertamente y pedir a los mejores que sus lágrimas conformen un cauce que sirva para conducir al difunto con serenidad lejos de esta vida y en busca de su descanso definitivo:

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar al cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.
(vv. 184-187)

Desde el punto de vista métrico, la elegía precisa de unos moldes adecuados a su intención. Así, desde sus orígenes grecolatinos, el dístico compuesto por un hexámetro seguido de un pentámetro llegó a ser tan propio de este modelo que recibió el apelativo de dístico elegíaco. En su adaptación al modelo romance, la fórmula clásica encuentra en español diversas posibilidades a lo largo de los siglos.⁶ En este sentido, resulta ineludible mencionar aquí al profesor Esteban Torre quien, en su libro *La Poesía de Grecia y Roma*, además de ejercer como traductor y poeta, no olvida su condición de catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, cuando explica pormenorizadamente en el prólogo de dicha obra los moldes que él mismo utiliza para verter a nuestro español actual, con igual frescura y cadencia, los exquisitos versos latinos y griegos. Allí se especifica y fundamenta cómo para los dísticos elegíacos de los poetas antologados (Tibulo, Propertio y el Pseudo-Ausonio) se emplea el ritmo endecasilábico, utilizando la combinación de heptasílabo seguido de endecasílabo (o viceversa) para el hexámetro, mientras que para el

⁶ Véanse, entre otros, los ejemplos aportados por Isabel Paráiso (*La métrica española en su contexto hispánico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 215-216) y José Domínguez Caparrós (*Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, pp. 200-202 y 263). Sobre la adaptación del ritmo hexamétrico en general a la poesía española, véase también Esteban Torre, *Métrica española comparada*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 99-101.

pentámetro del dístico original se inclina bien por el verso alejandrino o por la dicha combinación de versos de siete y once sílabas.⁷

Y Lorca, que por derecho propio ocupa un lugar de privilegio entre cuantos poetas han existido, al enfrentarse al problema de la elección del metro que mejor convenga a su fórmula elegíaca, aporta una personal solución que consiste en emplear un modelo métrico diferente para cada una de las partes del extenso poema, evitando de este modo cualquier posibilidad de monotonía y dotando al mismo de una versatilidad acorde con los contenidos que desarrolla en cada una de ellas. Así, las partes tercera y cuarta —«Cuerpo presente» y «Alma ausente»— se basan en el modelo del ritmo endecasilábico, aunque presentan entre sí notables diferencias: la primera de estas emplea, en exclusiva, el verso alejandrino, mientras que en la última el poeta de Granada se sirve, además de dicho verso, tanto del endecasílabo como del eneasílabo, que actúa a modo de estribillo funeral para expresar el acabamiento total y definitivo de Ignacio. Queda reservada a los alejandrinos finales la exposición de la idea que sirve de conclusión al conjunto poemático: la permanencia del recuerdo de Sánchez Mejías no se deberá a sus hechos o cualidades, que ya están olvidados, sino a la fuerza de los versos que tejen su elegía.

Distinta es la solución que propone en las dos primeras partes. Así, en «La sangre derramada», el ritmo escogido toma como base el octosílabo, verso tradicional de la poesía popular española, aunque hacia el final de la misma incluya también versos de otras medidas que marcan el periodo álgido de excitación que sufre el poeta. Sin embargo, la principal novedad a este respecto sucede precisamente en el arranque de la elegía —«La cogida y la muerte»—, donde el poeta combina versos endecasílabos y octosílabos.⁸ Con esta confluencia de ambos tipos de versos se articulan dentro de un mismo bloque poemático las dos grandes familias de la métrica hispana,⁹ mantenedoras cada una de ellas de sus propios esquemas rítmicos, a la vez que se aúnan la tradición popular y la culta —tan presentes a lo largo de todo el poema— en los dos planos de la lengua. Además, la solución que plantea García Lorca para resaltar ese ritmo cambiante y sincopado, acorde con la descripción que plantea a modo de cuadros sucesivos para pintar la escena de la herida y la llegada de la muerte, no consiste solo en usar alternativamente los dos tipos de versos, sino que va más allá, pues a la versatilidad rítmica que le permite el verso endecasílabo, empleado en todas sus variedades acentuales, opone la reiteración de un solo octosílabo, siempre el mismo, con un marcado ritmo trocaico. El verso de arte menor actúa así de contrapunto preciso que entrecorta el discurso del poeta e impide una lectura continuada de esos fognazos con los que Lorca plasma la escena y provoca en el receptor la misma visión enajenada que Federico debió experimentar ante la cogida y la muerte del amigo.

⁷ Esteban Torre, *La Poesía de Grecia y Roma. Ejemplos y modelos de la cultura literaria moderna*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 11-28.

⁸ Cf. Miguel García Posada, «Introducción» a Federico García Lorca, *Primer romancero gitano; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *ibidem*, pp. 68-69; Andrés Amorós, *El «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» de Federico García Lorca*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 62-63.

⁹ Así, en torno al octosílabo, verso de origen tradicional en la lírica española, se agrupan una serie de versos que componen el llamado grupo de ritmo octosilábico, donde se incluyen, además del verso de ocho sílabas, los de dos, tres, cuatro, cinco, seis o el hexadecasílabo compuesto; mientras que alrededor del verso endecasílabo, introducido por la poesía culta en el siglo XVI, y en posible combinación con él, se sitúan los versos de cinco, siete, nueve y el alejandrino dando lugar al grupo de versos de ritmo endecasilábico. Cf. Esteban Torre, *Métrica española comparada*, *ibidem*, pp. 90-93 y pp. 75-78.

Como si de un sonido de campanas se tratase, cuyo fúnebre son aturde a la vez que convoca a deudos y dolientes, esta inusual combinación de versos —el ritmo suave y melodioso propio del endecasílabo y la contundencia reiterada del octosílabo con cuatro acentos rítmicos—, subrayada además por esa alternancia constante de uno a otro, semeja al mismo tiempo la confusión que sienten quienes vivieron la escena y se traspasa, finalmente, a los lectores del poema. En cierto modo, la sucesión continuada y repetitiva de estos dos versos traspone a nuestra lengua el modelo clásico de aquel dístico elegíaco de raigambre grecolatina, que unía dos versos de distinta medida y sin presencia de rima. Pero conviene insistir en que lo verdaderamente importante de esta solución métrica es, a nuestro juicio, el hecho de que lo que tantas veces disuena en los maestros adquiere una ductilidad insospechada. Lorca con esta aportación personal, como ocurre siempre en grandes creadores, demostró que las normas solo se mantienen inamovibles hasta que alguien encuentra la llave precisa para abrir nuevas posibilidades hasta entonces desconocidas. Se ensancha así una vez más el campo de la Poética, confirmando que es inane toda separación entre contenido y expresión, pues lo uno lleva indefectiblemente a lo otro.

La situación referencial del poema es sobradamente conocida. No obstante, conviene recordar algunas cuestiones contextuales que deben ser tenidas en cuenta. Ignacio Sánchez Mejías fue un torero de abiertas inquietudes intelectuales. Escribió obras de teatro,¹⁰ crónicas periodísticas y capítulos de una novela que no llegaría a ver editada;¹¹ además de participar como conferenciante en prestigiosos centros culturales y académicos.¹² Amigo de poetas y artistas en general, ejerció como mecenas en el acto fundacional de la llamada Generación del 27, celebrado en Sevilla,¹³ y su trato con García Lorca y Alberti, sobre todo, dejó huella en el recuerdo y en la obra de estos, como también en la de Gerardo Diego.¹⁴ Su vuelta a los ruedos a una edad inusual para la época, 43 años, y cuando disfrutaba de

¹⁰ La dramaturgia de Sánchez Mejías presenta algunos aspectos de sumo interés y que he tenido ocasión de estudiar en diversos trabajos: «Drama y psicoanálisis en la *Sinrazón* de Ignacio Sánchez Mejías», *Archivo Hispalense* (Sevilla), LXXXIII, n.º 254, 2000, pp. 103-132; «El teatro como medio difusor de las ideas freudianas», en Esteban Torre (ed.), *Medicina y Literatura. Actas del I Simposio interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Sevilla, Real Colegio Oficial de Médicos de Sevilla-Padilla Libros, 2002, pp. 313-323; «Entre la tragicomedia y el sainete: humor y locura en el juguete trágico de Sánchez Mejías», en José Antonio Hernández Guerrero, María del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *El humor y las ciencias humanas*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Fundación Municipal de Cultura, 2002, pp. 235-244.

¹¹ Ha sido el profesor Amorós quien ha realizado una edición de la misma a partir de los manuscritos recopilados y en poder de la familia: Ignacio Sánchez Mejías, *La amargura del triunfo*, ed. e introd. de Andrés Amorós, Berenice, 2009.

¹² Destaca en este sentido la conferencia pronunciada en 1929 en la Universidad de Columbia en Nueva York (Ignacio Sánchez Mejías, «La Tauromaquia», *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 11, 2000, pp. 47-68). Cf. Pedro Romero de Solís, «Un torero en Nueva York. Sobre la conferencia de Ignacio Sánchez Mejías en la Universidad de Columbia», *ibidem*, pp. 29-46.

¹³ Cf. Rogelio Reyes Cano, «Ignacio Sánchez Mejías y los actos del Ateneo de Sevilla (Diciembre de 1927)», *ibidem*, pp. 125-140.

¹⁴ Alberti, emocionado por la muerte del torero y amigo, y viajero en aquellos días por la Europa oriental, escribirá en su recuerdo el famoso «Verte y no verte» (Rafael Alberti, *Verte y no verte. A Ignacio Sánchez Mejías*, México, Fábula, 1935), mientras que Gerardo Diego dedicará a su memoria el poema «Presencia de Ignacio Sánchez Mejías» (Gerardo Diego, *La suerte o la muerte*, en *Obras completas, Poesía*, tomo I, ed., introd. y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 1371-1373). Véanse también: Rafael Alberti, «El toro de la muerte», en Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. facsímil con textos de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, José María de Cossío y Rafael Gómez, Madrid, Institución Cultural de Cantabria y Diputación regional de Cantabria, 1982; y José María de Cossío, «El tema taurino en la generación del 27», *ibidem*, pp. 47-49.

una muy desahogada situación económica, causó sorpresa entre aficionados y amigos.¹⁵ De hecho, el propio Federico se resistió a verlo en la plaza durante su corta reaparición, aduciendo un trágico presentimiento. Así fue, en agosto de 1934, apenas con seis corridas toreadas, Sánchez Mejías hace el paseíllo en Manzanares y, como suele ocurrir para hacer más impactantes las tragedias, un concurso de circunstancias tan adversas como imprevisibles condujeron a la muerte del torero dos días más tarde en un sanatorio madrileño.

En el poema lorquiano, lo popular y lo culto, la tradición y la vanguardia, el detalle concreto y minucioso junto a la imagen del surrealismo más evidente se dan la mano desde el inicio hasta el final de la obra. Se produce, en definitiva, una complementación enriquecedora que plasma, en esa amalgama de formas y conceptos, el orden del dolor. Un orden que se instaura a partir de la turbación natural en quien se obliga a recordar las amargas sensaciones que se suceden en torno a la cogida y la muerte, a los que añade matices extraídos de su propia imaginación, pues el poeta hace referencia a aspectos que directamente no alcanzó a ver. Sin embargo, como si reviviera en él esa conciencia atávica del vate, a modo de *flashes* que se suceden ininterrumpidamente, Lorca reconstruye las escenas con una precisión cuasitestifical que lastima su espíritu y el de los receptores, al no rehuir detalles de crudeza bien manifiesta. Lo onírico y lo realista se alternan. Más aún, incluso los versos y expresiones más fácilmente inteligibles en su sentido literal, plantean una serie de dudas al receptor que lo sitúan en un estado de ofuscación semejante al del poeta. Valgan de muestra la afirmación de que «Un niño trajo la blanca sábana» (v. 3) o la existencia de «Una espuerta de cal ya prevenida» (v. 5), porque quién será este niño misterioso y para qué traslada la sábana, o por qué fija su atención el poeta en una espuerta de cal y cuál será la razón de esa provisión.

Solo la referencia horaria permanece fija, constante, inamovible: «A las cinco de la tarde». Ese leitmotiv de toda la primera parte señala la hora del dolor. No es la mera marca cronológica de comienzo del festejo, ni mucho menos la que señala el momento funesto de la herida, necesariamente posterior. El inicio de la tragedia y la conclusión fatídica se sitúan de este modo en un mismo instante: «Eran las cinco en punto de la tarde» (v. 2), «A las cinco en punto de la tarde» (v. 32). Todo sucede en la visión del poeta con una simultaneidad de pesadilla y todo ocurre en un momento exacto: aquel en el que el torero acepta el reto de jugarse la vida, de enfrentarse con su destino en ese punto sin posible retorno en que se convierte la hora impresa al frente de todos los carteles taurinos. Pero esa hora infausta, que será más tarde calificada de terrible (v. 50), no lo es tanto por el terror que puede suscitar en Ignacio, quien, al cabo, cumple con lo prometido al anunciarse y sabe como diestro experimentado a lo que se enfrenta, sino por el que causa al propio Federico, que no puede entender, ni soportar, la aceptación voluntaria de ese reto inconmensurable.

Por eso, obsesiona sobremanera la precisa referencia temporal, —destacada con el uso de la cursiva—. El amigo no ha sido vencido por el toro, que también ha quedado muerto y olvidado en la arena («¡Y el toro solo corazón arriba!», v. 23), ya sin nadie que lo vea ni reconozca su fuerza destructora; mientras Sánchez Mejías entabla otra batalla, la de su agonía. Ignacio ha sido derrotado por la fuerza del sino. Se eleva así a categoría la circunstancia concreta, admitiéndose que cada cual tiene sus cinco en punto de la tarde, aunque,

¹⁵ Interesante en este sentido es la entrevista que le realiza poco antes de su reaparición el escritor José María Carretero y Novillo, quien firmaba con el seudónimo *El Caballero Audaz*, y que posteriormente sería publicada en su obra *El libro de los toreros. De Joselito a Manolete* (Madrid, ECA, 1947, pp. 171-175).

en muchos casos, se vaya aplazando su consideración hasta que un chispazo brutal lo hace presente.

De este modo, ese octosílabo recurrente y frenético: «A las cinco de la tarde» —pocas obras de calidad habrá que se atrevan a repetir un mismo verso con tanta insistencia— se convierte en un correlato objetivo de la tremenda preocupación de Federico. Todo el mundo poético de García Lorca —ahora ya muy cercano también el momento en el que él mismo habría de enfrentarse con el hado— está lleno de personajes a los que una fuerza desconocida e implacable los lleva a la tragedia, desde Soledad Montoya o Antoñito el Camborio en su *Romancero gitano* a los protagonistas de *Yerma*, *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*, sin olvidar tampoco a *Doña Rosita la soltera*. Para el Lorca de 1935 también habían sonado ya las cinco en punto de la tarde y su «Llanto...» tiene, en no pocos momentos, un halo visionario que permitiría *mutatis mutandis* aplicarle a él mismo algunos de los versos que dedicó a Sánchez Mejías.

Aquí, la muerte de un hombre concreto hace también real, creíble e inmediata la consideración del yo lírico. No es, pues, una estimación abstracta del dolor existencial de la humanidad, ni un caso con posible valor ejemplificador, como tantas veces suele aparecer en los textos literarios. Ahora, se trata de un hecho ineluctable, la muerte de Ignacio, la que lleva a otro hombre concreto, Federico, a experimentar en primera persona el dolor que produce la falta de recursos ciertos para afrontar el trance definitivo.

Ante él, todo resulta insuficiente. El dolor es el principio y el fin, desde la cornada a la muerte, y todo lo llenan los síntomas premonitorios del fatal desenlace: los algodones esparcidos (v. 9), los recipientes de la enfermería (cristal y níquel) que muestran signos de deterioro, la imagen de la herida abierta —sangrante primero, tumefacta después— dominándolo todo («Y un muslo con un asta desolada», v. 15),¹⁶ la existencia de elementos farmacológicos: arsénico (v. 19) y yodo (v. 27), cuyos vapores inundan con su olor la sala, a la vez que dibuja el color de la atardecida, tiñendo el ambiente de los mismos tonos funestos que ya se perciben en el propio cuerpo del torero moribundo (v. 43). El verso que cierra esta serie descriptiva, a base de fogonazos deslumbrantes y sucesivos, se vale de la prosopopeya para atribuir a la muerte una cualidad de algunos seres animados —aves, reptiles, insectos...— su reproducción ovípara. La imagen no puede resultar más certera, pues Ignacio no falleció de manera inmediata a causa de la cornada sino a consecuencia de una infección por gangrena dos días después. A la muerte le basta con asegurar su fruto, sin necesidad de precipitación, como una venganza cruel hacia quien tantas veces supo burlarla a la vista de todos. Ha puesto sus huevos y los dejará madurar dentro de él, en un lugar seguro, a salvo de posibles tratamientos. El tiempo, su más claro aliado, jugará una vez más en su favor. Más adelante, otro verso lo confirma: «A lo lejos ya viene la gangrena» (v. 41). El poeta concluye esta serie, no con una, sino con tres alusiones a la hora simbólica con un significado intensivo evidente.

La agonía lo transmuta todo. La cama es ya un ataúd adelantado, abierto y blanco como el de un inocente, los sonidos se perciben con un ritmo funeral primitivo (huesos y flautas), la luz presenta diversos matices, siempre funestos, y el verso 37 («El toro ya mugía por su frente») no se entiende sin su correlato en la tercera parte del poema «la muerte le ha cubierto de pálidos azufres / y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro» (vv. 161-162).

¹⁶ Nótese la fuerza expresiva que añade el empleo de la anástrofe.

Como el monstruo herido por Teseo, el vencedor de tantas tardes es ahora víctima y ofrenda del rito. Es el dolor el que domina la escena. Aumenta así Lorca la sensación de angustia en los lectores que, como los amigos de Ignacio entonces, saben que toda espera resulta ya inútil. Una última mirada se dirige a la fuente real y concreta de la que mana la dolencia física, a la herida, con dos versos de una referencia descriptiva excepcional: «Trompa de lirio por las verdes ingles» (v. 43) y «Las heridas quemaban como soles» (v. 45), si en este se recurre a la hipérbole para potenciar el síntoma que patentiza la infección en el muslo del torero; en el otro, el aspecto de la herida tumefacta, con una coloración preocupante por completo, toma la forma del instrumento que en la guerra convoca a la batalla y señala el término de la misma.

Acaba la primera parte del «Llanto...» y pese a su título, «La cogida y la muerte», esta última se demora. Parece no llegar nunca, a pesar de que los síntomas predicen un desenlace inexorable. El *crescendo* que cierra este canto son cinco campanadas que toman como base la hora simbólica de todo el fragmento. Solo en el último verso, la expresión en sombra testimonia el final de la vida de Ignacio y hace imposible no recordar, más allá de su valor metafórico tradicional, el verso de Góngora que concluye uno de los mejores sonetos de nuestra literatura; ese pentámetro yámbico en el que también resuenan cinco golpes fúnebres: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

En la segunda parte de la obra, será la imagen de la sangre vertida, y el horror que contemplarla le produce al poeta, la que articule la composición. La sangre como manantial de vida se nos muestra ahora derramada sobre la arena, pero con un discurrir dubitativo y errante aún en busca de su reposo final que, en vez de situarse en el inframundo, se localizara en el cosmos; de modo que, para llegar a esa especie de Hades celeste, Ignacio, en vez del mitológico Aqueronte, tuviera que seguir la corriente de un Guadalquivir estelar:

Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
(vv. 124-133)

A partir del tercero de los cantos —«Cuerpo presente»—, sin abandonar nunca esa nota de dolor que domina la obra, se proyecta un mayor grado de reflexión por parte del yo lírico, de análisis introspectivo de ese sufrimiento que padece y, en cuanto a Ignacio, ahora sí está cumplido aquel verso que, de manera anticipatoria desde el inicio del poema, afirmaba: «Lo demás era muerte y solo muerte» (v. 7). Las referencias al difunto son de un realismo desconsolador: «la muerte le ha cubierto de pálidos azufres» (v. 161), «La lluvia penetra por su boca / El aire como loco deja su pecho hundido» (vv. 163-164), y la más cruda de todas: «Un silencio con hedores reposa» (v. 167).

Por último, la parte final del poema, y de acuerdo con su título —«Alma ausente»—, apenas contiene referencias concretas a Ignacio, porque en este momento es la ausencia

hasta de su recuerdo la nota predominante. La muerte es definitiva para todos, incluidos los hombres con las virtudes subrayadas por Lorca en Sánchez Mejías. Lo que queda de su cuerpo, ya bajo la tierra, solo es aludido de forma macabra en relación con ese desconocimiento que todo lo invade:

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.
(vv. 196-199).

De ese olvido absoluto solo podrá salvarlo la palabra redentora del poeta que, paradójicamente, también por ella se librá de esa misma nada amenazante en la que se verá envuelto con su propia muerte, entonces irremediabilmente cercana y al acecho. En este sentido, los versos que cierran la elegía resultan ambivalentes y podrían aplicarse tanto al protagonista del «Llanto...» como al autor del poema. Bastaría con alterar levemente algunas palabras para que, casi con valor premonitorio, pudieran haberle servido de epitafio al poeta de Granada:

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne en tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.
(vv. 212-220).

Federico García Lorca consigue aunar en su «Llanto...», de manera categórica, una singular perfección formal y un calor existencial de los cuales brota una obra que puede ser considerada, tales son sus cualidades, como epítome de los rasgos más característicos del poeta granadino y de los hallazgos fundamentales de toda la Generación del 27. En él, se acrisolan las cualidades técnicas del poeta, en la cima de su madurez, con el aliento vital del hombre que, partiendo de una concreta circunstancia, la trasciende, y nos presenta así, como afirmó el clásico, un monumento más duradero que el bronce que no hará morir del todo ni al autor ni al protagonista del poema.

EL TÓPICO DE LOS *TREINTA AÑOS* EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX¹

Leonardo ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

El siglo XIX y *24 Diarios*, dos cifras que nos sitúan a Miguel Ángel Garrido y a mí. Y va de cifras

Desde los más remotos testimonios escritos de las culturas de Oriente y de Grecia ha sido asunto de reflexión permanente el considerar el sucederse temporal de la existencia humana como un marco pautado numéricamente en el que las experiencias de cada tramo representaban vivencias diferenciadas. Las *edades del hombre*, polarizadas entre la infancia y la vejez, eran traducidas en etapas sucesivas en las que las experiencias vitales de cada una eran englobadas en tramos cronológicos subrayados por números simbólicos. Ernest Robert Curtius (1953: 98-105 y 501-509) adujo abundantes testimonios literarios en los que se recogía el tópico del *muchacho y el viejo* con su correspondencia femenina de la *anciana y la muchacha* en que funcionaba, además, la fusión de los dos polos —por ejemplo, el *puer senilis*— y el simbolismo trascendente de la composición numérica. Variantes de esta tipificación podían ser la correspondencia de las edades del hombre con las estaciones de la naturaleza, con la organización del sistema planetario o con las fases evoluti-

¹ En las referencias bibliográficas del final del trabajo solo se dan fichas de la crítica secundaria que ha servido para la fundamentación de este estudio, los textos seleccionados de los autores del siglo XIX que se glosan en el trabajo van citados directamente en el estudio.

vas de la Historia —Edades de Oro, Plata, Hierro—² que en los tiempos modernos se ha ampliado a la construcción del esquema historiográfico de las *generaciones*, campo en el que las sugerencias de Ortega y Gasset han sido determinantes³ en su fijación de la cifra de quince años, número que es la mitad de quince.

1. AÑOS DE VIDA Y EDADES DEL HOMBRE

La cifra de *quince años* contaba con una tradición tipológica muy acreditada que parte de la reflexión de los griegos clásicos y llega hasta autores posteriores medievales y modernos. *Treinta años* supone la duplicación de la cifra anterior y generó además de la cristalización en otro número —el *treinta y tres*, cifra de los años de Cristo— un amplísimo cultivo en las literaturas modernas. Algunas teselas de este complejo mosaico de números sobre el que se ha organizado la representación de las edades del hombre ofrezco en las páginas siguientes en las que me limito a la persecución del tópico de los *treinta años* en la obra de poetas españoles decimonónicos y de algunos más cuya existencia cruzó el umbral del siglo xx. Los poetas del siglo xix, además de incorporar el modelo que les llegaba de la tradición milenaria, tenían ante su vista las expectativas de vida que daba el horizonte de supervivencia en 1860.

El éxito del tópico en los textos del siglo xix puede deberse a la experiencia cotidiana de las expectativas de vida en la época. El historiador Jordi Nadal (1984: 211) ha recordado datos estadísticos tan elocuentes como que en España en 1860 sobrevivían 51 680 habitantes de cada conjunto de cien mil que había nacido veintinueve años antes y daba una cifra muy próxima —51 367 supervivientes de treinta años— para el año 1900, mientras que en 1975 se daba una supervivencia de 96 388 habitantes de treinta años. La realidad inmediata ayuda, pues, a explicar el auge que cobró el tópico de los *treinta años* en el siglo xix, pero no es suficiente para ilustrar su continuidad en escritores del primer tercio y, singularmente, del último tercio del siglo xx.

El ilustrado dieciochesco Antonio Ponz (1785: XLVIII del prólogo) resumía los atractivos alicientes que ofrecía la noche madrileña a los jóvenes en contraposición a su inexistencia en otros lugares famosos de Europa, lugares que

no excitan, no acumulan en un instante, en un minuto, en un segundo, tantas ideas, tantas imágenes, tantas especies de placeres como juntan las noches de Madrid desde las once

² Otis H. Green (1969, vol. IV, pp. 35-36) recordó cómo Juan del Encina había incorporado este esquema historiográfico en su *Viaje y peregrinación en que se refiere lo más particular de lo sucedido en su Viaje y Santos Lugares de Jerusalén*.

³ Ortega y Gasset planteó la idea del método generacional en distintos momentos de su obra, de los que merece ser recordado el siguiente: «El concepto de edad no es de sustancia matemática, sino vital. La edad, originariamente, no es una fecha. Antes de que se supiese contar, la sociedad —en los pueblos primitivos— aparecía y aparece organizada en las clases llamadas de edad. Hasta tal punto este hecho elementalísimo de la vida es una realidad que espontáneamente da forma al cuerpo social dividiéndolo en tres o cuatro grupos, según la altitud de la existencia personal. La edad es, dentro de la trayectoria vital humana, un cierto modo de vivir por decirlo así, es dentro de nuestra vida total una vida con su comienzo y su término: se empieza a ser joven y se deja de ser joven, como se empieza a vivir y se acaba de vivir. [...] La edad, pues, no es una fecha, sino una *zona de fechas*, y tienen la misma edad, vital e históricamente, no solo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas» (Ortega y Gasset, 1961, vol. V, pp. 40-41).

hasta las dos, tres o cuatro de la mañana. Pero es menester ser joven y tener veinte años; a los treinta se sentiría demasiado el calor o demasiado frío o ganas de dormir.

Este texto verifica una atenuación de vitalidad en los treintañeros, atenuación que los románticos llevarían a un punto de lamentada decadencia vital.

Precisamente muchas *historias* de relatos novelescos decimonónicos germinan también en torno a la cifra crítica que los poetas habían puesto en circulación. Balzac la empleó en varios relatos como dato caracterizador del carácter de personajes de sus novelas y su estado emocional. «J'ai trente ans, voici le plus fort de la chaleur du jour passé, le plus difficile du chemin fini» confiesa una de las protagonistas de la novela epistolar en *Mémoires de deux jeunes mariées*. El tópico destaca como tema central en una de las novelas de la *Comédie Humaine*: «À bel âge de trente ans, sommité poétique de la vie des femmes, elles peuvent en embrasser tout le tours et voir ausssi bien dans le passé que dans l'avenir» (*La femme de trente ans*, de Honoré de Balzac, cito por ed. Paris, Garnier, 1962, p. 119).

Solo la caracterización de varones y mujeres de treinta años en la novela europea del siglo XIX daría para una extensa monografía con fragmentos y alusiones de Stendhal, Paul Féval, Tolstoi, Pérez Galdós, Clarín, etc., asunto sobre el que volveré en otro lugar. Valga un solo testimonio para situar en su contexto histórico-cultural el sentido de la mera alusión a este rasgo, poseído por un personaje femenino de Juan Valera en *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875): «Cuando ya tenía veintinueve años cumplidos, recelando quedarse para tía o para vestir santos, y estimulada por su padre y hermanos, que ansiaban conocerla, o dígase deshacerse de ella, se resignó a casarse con el señor don Francisco López de Mendoza» (cap. II).

Treinta años es el título de distintas novelas de los siglos XIX y XX que desarrollan el análisis de ese momento culminante en el proceso de la existencia. En la órbita de la pieza teatral de Ducange *Treinta años o la vida de un jugador* que reseñó Larra en una de sus primeras contribuciones periodísticas del año 1828.⁴ Repiten el título novelas folletinescas escritas por Manuel Angelón (varias ediciones desde 1889), Rafael del Castillo (1898). Y entrando en la producción del siglo XX, dentro de la llamada *novela social* española recuérdese una de 1933 de Manuel Benavides titulada *Un hombre de treinta años*. Muy abundantes las alusiones a la edad crítica en narraciones de los últimos años, por ejemplo en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías; *Visión del ahogado* de Juan José Millás; y *Treinta años y un día* de Luis Pla Ventura. Y con función estructurante del relato de una vida recordemos que Ulrich, el protagonista de *Der Mann ohne Eigenschaft* (*El hombre sin atributos*) la imprescindible novela de Robert Musil tiene treinta años y que a esa edad llega Oskar Matzerath el protagonista en *Die Blechtrommel* (*El tambor de hojalata*) de Günter Grass.

Con los textos que he reunido creo que el tópico pervive más insistentemente en la prosa narrativa que en la creación poética de buena parte del siglo XX, y solamente las

⁴ Aunque la cifra de *treinta años* fuera determinante para el comportamiento de varones y féminas, a estas últimas les resultaba mucho más determinante la cifra canónica a los efectos de matrimonio y maternidad, como se puede observar en muchas novelas y en obras teatrales. Valga un ejemplo procedente de un texto teatral, la *Marcela o a cuál de los tres* de Bretón de los Herreros, en el que los veinticinco años de la protagonista es para su tío don Timoteo edad adecuada para su matrimonio con el galán don Martín poseedor de rasgos tan característicos como los «treinta años; / hombre fuerte, varonil; capitán de artillería; / con haciendas en Coín; / y en Loja y en Antequera» (acto III, escena 1).

novelas cuyo título he enunciado hacen evidente la larga duración literaria de un esquema cronológico de la vida humana que había subvenido para realidades biológicas y culturales anteriores en más de un siglo. Con todo, la manifestación más rotunda de la duración del *topos*, en situaciones históricas muy diversas de las que habían servido para troquelarlo en la Antigüedad grecolatina, la encuentro en la lírica más reciente escrita en español, cauce artístico cruzado, como es bien sabido, por los más diversos y contrapuestos estímulos, entre los que no es ni el último ni el menor, el estímulo de los escritores románticos modernistas.

2. LOS POETAS ROMÁNTICOS

La visión del mundo que mantuvieron los escritores románticos abundó en la visión del tópico de los *treinta años* considerados como el punto culminante de la plenitud vital que, una vez superada, iba sucedida de un de triste y negro recorrido de decadencia. En la poesía española marcó la señal de salida de este tópico el imprescindible José de Espronceda en *El Diablo Mundo* (primera edición en volumen, 1841), si bien otro poeta alejado de la metrópoli —el cubano Juan Francisco Manzano— en 1836 leía en la tertulia habanera de Domingo del Monte un breve poema titulado «Treinta años», escrito en la estela petrarquesca de Garcilaso y Lope de Vega pero en el que la amada había sido sustituida por el lamento del estado de esclavitud legal que sufría el poeta:

Cuando miro el espacio que he corrido
desde la cuna hasta el presente día,
tiemblo y saludo a la fortuna mía
más de terror que de atención movido.
Sorpréndeme la lucha que he podido
sostener contra suerte tan impía
si tal llamarse puede la porfía
de mi infelice ser, al mal nacido.
Treinta años ha que conocí la tierra;
treinta años ha que en gemidor estado
triste infortunio por doquier me asalta,
Mas nada es para mí la cruda guerra
que en vano suspirar he soportado
si la comparo, ¡oh Dios!, con la que falta.⁵

Un clamor tan estoicamente asumido por la insoportable situación social de la esclavitud no puede compararse con el gesto de suprema desesperación con el que José de Espronceda cerraba su autorretrato de *El Diablo Mundo* en el inicio del Canto III, lamento que se publicó en la revista *El Pensamiento* (15-V-1841) antes de ser recogido en la estructura definitiva de su provocativa autobiografía lírica. El poeta se presentaba en el pasaje en meditación mientras realizaba un gesto de su vida cotidiana como era la acción de afeitarse:

⁵ Sobre Juan Francisco Manzano debe verse la edición de su autobiografía realizada por Yvan Schulman y los estudios de Cintio Vitier (1973) y Abdeslam Azougarh (2000).

¡Pasa la juventud, la vejez viene,
y nuestro pie que nunca se detiene,
recto camina hacia la tumba fría!
Así yo meditaba
en tanto me afeitaba
esta mañana mismo, lamentando
cómo mi negra cabellera riza,
seca ya como cálida ceniza,
iba por varias partes blanqueando;
y un triste adiós mi corazón sentido
daba a la juventud, mientras la historia
corría mi memoria
del tiempo alegre por mi mal perdido
.....
¡Malditos treinta años
funesta edad de amargos desengaños!

Este epifonema sintetiza la vivencia a partir de la cual los románticos expresaron su forma de medir la existencia humana en la cifra climatérica de los *treinta años*, a mitad de camino entre la plenitud vigorosa y el comienzo de la decrepitud. Un íntimo de Espronceda —Miguel de los Santos Álvarez— reiteraba la intuición en un soneto «A los treinta años» que tuvo, por cierto, notable carrera editorial:⁶

¡He aquí el instante, adiós, ay, os despido
belleza, amor, locura, poesía!
¡Llegó por fin el importuno día
mitad de mi jornada hacia el olvido!
La juventud con su esplendente ruido
me dio hasta aquí valor y compañía.
Solo de hoy más, escucharé en mi vía
de la razón el áspero sonido.
¿Adónde voy? ¡Mi corazón ya no ama!
¿Su amor dará a mi espíritu la ciencia?...
Si no ahí está el fastidio que me llama
a tejer con estúpida paciencia
los sucios hilos de la negra trama
que en su viudez enluta a la experiencia.

También las mujeres escritoras emplearon el tópico, aunque lo proyectaban sobre el declive femenino a partir de la consumación del matrimonio. Por ejemplo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, en una carta dirigida a su amigo Ignacio de Cepeda (el día 14 de febrero de 1847), evocaba la belleza sensorial que exhibe el escenario urbano en el que residía el destinatario de la carta:

Amas tu Sevilla con su implacable sol, con sus flores impertinentes de lozanía perpetua,
con sus mujeres que no envejecen a los 30 años, porque no sienten nunca; la amas y es proba-

⁶ El soneto se publicó en el *Semanario Pintoresco Español* (1852, p. 200) donde se data en «Valencia, julio, 1848», fue reimpreso en la *Revista Peninsular* (22-II-1854) para pasar al libro del autor en el que reunió escritos suyos y que se titula *Tentativas literarias*, vol. III, 1888, p. 129.

ble que yo encuentre el reposo final antes de que tú el cansancio de esos goces. Creo que debo morir pronto; que me llama imperiosamente mi pobre amigo, el compañero de mis últimos días de juventud, alma ardiente y generosa, que también envejeció y murió a los 30 años.

La escritora se refiere a su primer marido que había muerto en 1846, aunque la «divina Tula» fue estrictamente romántica cuando afirmaba de sí misma que «envejecida a los treinta años, siento que me cabrá la suerte de sobrevivirme a mí propia, si en un momento de absoluto fastidio no salgo de súbito de este mundo»⁷ (Gómez de Avellaneda, 1996: 155-156). Alusión trágica que el periodista Gustavo Adolfo Bécquer transformaría en la nota de buena sociedad cuando en su artículo «La mujer a la moda» de 1863 escribía:

La mujer a la moda, la fase misma lo dice, no ha de ser una niña, sino una mujer; una mujer que flota alrededor de los treinta años, esa edad misteriosa de las mujeres, edad que nunca se confiesa, etapa de la vida que corre desde la juventud a la madurez, sin más tropiezo que un cero, que salta y del que siempre está un poco más allá o más acá y nunca en el punto fijo.

Integrando las diversas experiencias de los años en un tono de ironización educativa el aún joven Ramón de Campoamor escribía una *dolora* en la que se solapaban el discurrir de un sintético relato de las experiencias vividas por una fémina «A los quince años» y «A los treinta años» (títulos respectivamente de la primera y la segunda parte del poema) según contemplaba escenas eróticas de su madre y las suyas propias, visión que quiere evitar a su hija atisbando como había hecho ella a través del hueco de una cerradura; el poema se titula «El ojo de la llave» y debió de ser escrito hacia 1845.

El paso de una promoción de escritores adscritos a las modas del Romanticismo hacia otra hornada de autores que, habiendo respirado en sus primeros años las emociones del gran movimiento, fueron abriendo su sensibilidad hacia otros presupuestos estéticos lo esquematizaba José Castro y Serrano (1871: 231-232) en un ensayo titulado «El Panteón de las Artes» en el que se trasladaba la cifra de numeración biográfica al terreno de las sucesivas tendencias de creación artísticas desde el Romanticismo a las tendencias a lo que vino más tarde:

Treinta años van pasados apenas desde que se inició la restauración artística de España, y en tan corto espacio de tiempo van consumidas dos generaciones de ingenios distinguidos. —¡Malditos treinta años! (podríamos decir con el poeta); plazo simbólico y fatal, que así mira con una cara al origen dichoso del bello arte, como con la otra señala el término de la vida de los que a él consagran su numen.

3. DESDE EL REALISMO AL MODERNISMO

Los poetas nacidos en los años románticos acunaron sus lecturas en la poesía producida bajo el signo del gran movimiento y, pese a su impregnación de otra visión del mundo mucho menos elegíaca y más atendida a las realidades de la vida cotidiana, reiteraron el

⁷ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Autobiografía y cartas*, estudio y notas de Lorenzo Cruz-Fuentes, Huelva, Diputación Provincial, 1996.

molde métrico del soneto y el título de *Treinta años* para cantar la frontera de las edades del hombre y lo que tal cifra significaba. Es el caso de Manuel del Palacio en su poema «¡A los treinta años!» incorporado a sus *Sonetos serios* de 1862:

Heme lanzado en la fatal pendiente
donde a extinguirse va la vida humana,
viendo la ancianidad en el mañana
cuando aún la juventud está presente.
No lloro las arrugas de mi frente
ni me estremece la indiscreta cana;
lloro los sueños de mi edad lozana,
lloro la fe que el corazón no siente.
Me estremece pensar cómo en un día
trocóse el bien querido en humo vano
y el alentado espíritu en cobarde:
¡maldita edad, razonadora y fría,
en que para morir es temprano
y para ser dichoso acaso es tarde!

El muy viajado Juan Valera echó mano del tópico al describir personajes en sus invenciones narrativas y, por supuesto, en las noticias sobre personas reales en sus divertidas cartas que abundan en referencias al tópico.⁸ Se le ha atribuido equivocadamente la redacción del soneto «A los treinta años» que se conservaba entre sus papeles y que editó Cyrus De Coster (1965: 46), texto que no es sino una copia del escrito por Miguel de los Santos Álvarez a quien dedicó también observaciones críticas en sus páginas periodísticas. En la reseña de la *Literatura española en el siglo XIX* del agustino. Blanco García escribía sobre el íntimo de Espronceda que «su pesimismo es tan inocente, tan jocosos y tan lleno de bondad y compasión humana, que consuela y no aflige a las criaturas».⁹

Y el tonitronante Gaspar Núñez de Arce recogería en sus *Gritos de combate* (1875) otro poema de nueve décimas titulado «¡Treinta años!» y datado en 1864, estrofas que van repasando los matices que la tradición literaria había ido adjudicando al tópico como se evidencia en la séptima:

Cuando pienso en lo que fui,
hondas heridas renuevo,
y me parece que llevo
la muerte dentro de mí.
No veo lo que antes vi,
no siento lo que he sentido,
no responde ni un latido
del corazón si a él acudo,
llamo al Cielo y está mudo,
busco mi fe y la he perdido.

⁸ Un ejemplo de la carta escrita en San Petersburgo (1, marzo, 1857) a Leopoldo Augusto de Cueto en la que se refiere a la atracción que el duque de Osuna sentía por la princesa Suvárov: «Su Excelencia está derretido. Siempre baila con ella [...]. La princesita lo merece todo. Está en la edad de la perfección completa. Cerca ya de los treinta años» (*Correspondencia*, ed. Leonardo Romero *et al.*, Madrid, Castalia, vol. I, 2002, p. 440).

⁹ Artículo publicado en el *Heraldo de Madrid* (9-VI-1891) y recogido en las ediciones de las obras de Valera.

Como novedad en el tratamiento del tópico, los modernistas lo tejen con sus imprescindibles ornatos de cultura artística y exaltación sensorial tal como muestra Manuel Reina en su discurso lírico sobre «La Vida», serie de tres romances heroicos titulados sucesivamente «Veinte años», «Treinta años» y «Sesenta años» (Aguilar Piñal, 1968: 116-117) de los que el tocante a nuestro asunto enumera exhaustivamente:

Violenta sed de lujo y de riqueza;
dudas, escepticismo, risa amarga;
ilusiones marchitas, desencantos:
ojos opacos y facciones pálidas;
almas de hierro; mundos de ambiciones;
tibia alegría; flores deshojadas;
punzantes desengaños y pesares;
llantos por la hermosura que se escapa;
diamantes, perlas, rasos, terciopelos;
lánguida inspiración, espléndida en pasiones
y en negras dudas, torcedor del alma.

Sin pretender hacer una antología de poemas modernistas recuerdo uno de Eusebio Blasco —«Treinta y tres años» de sus *Noches en vela* (1878)— el poeta los había cumplido un año antes de la edición del libro y manifiesta un sentimiento de angustia irreprimible ante la fugacidad del tiempo. Recuerdo también la poesía de Cristóbal de Castro —«Mis treinta años» de su *Cancionero galante* (1909)¹⁰— y los libros de Ricardo Gil y Enrique Gómez Carrillo titulados respectivamente *De los quince a los treinta* (1885) del primero y *Treinta años de mi vida* (1919) del segundo. Para concluir este repaso del tópico poético de los *treinta años* traigo a cuento un poema de Emilio Carrere —«Elegía de los treinta años»— incluido en su libro *Del amor, del dolor y del misterio. Dietario sentimental* (1916) en el que se compendian las asociaciones pesimistas desplegadas en la lírica dedicada a este asunto y la joyería rítmica y verbal característica del escribir modernista español.

El poema de Carrere está escrito en serventesios de quince sílabas y contrapone la mortífera vivencia que despierta la llegada a la edad crítica y una forma de salvación de ese trance gracias al ósculo que él espera recibir de su amada a la que eternizará en un soneto, anunciado enfáticamente en la elegía. Las mayúsculas empleadas en palabras clave como Juventud, Primavera, Amor, la contraposición entre la diosa la diosa Venus y una calavera, los nombres de objetos exquisitos —lauro, penacho, joyel— y la culta alusión al ascetismo cristiano —Kempis— que rodea la meditación sobre la muerte se solapan con la reiteración de las canas y el río del más allá que siempre había suscitado la llegada a la fecha crucial de los treinta años:

Ya voy cruzando el trágico cabo de las tormentas,
y amé a las rosas jóvenes de mi jardín sensual
con las más vivas llamas, las ansias más violentas,
con más furia de besos y más sed de ideal.

¹⁰ El poema se divide en dos partes —«El pasado» y «El presente»— que, a pesar de su brevedad no ahorran las referencias cultas a Mazeppa, la ninfa Europa y el cisne de Leda.

Cruzo mis treinta años, remate de mi historia,
y en mi melancolía galante de amator
cincelo en un soneto mi penacho de gloria
con las catorce rosas del rosal del amor.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1968). *La obra poética de Manuel Reina*. Madrid: Editora Nacional.
- AZOUGARH, Abdeslam (2000). *Juan Francisco Manzano. Esclavo poeta en la isla de Cuba*. Valencia: Episteme.
- CASTRO Y SERRANO, José (1871). *Cuadros contemporáneos*. Madrid: Fortanet.
- COSTER, Cyrus de (1965). *Obras desconocidas de Juan Valera*. Madrid: Castalia.
- CURTIUS, Ernest Robert (1963). *European Literatura and the Latin Middle Ages*, trad. inglesa. New York: Harper and Row.
- GREEN, Otis H. (1969). *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la Literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, trad. española. Madrid: Gredos.
- NADAL, Jordi (1984). *La población española. Siglos XVI al XX*. Barcelona: Ariel.
- ORTEGA Y GASSET, José (1961). *En torno a Galileo. Obras Completas*, vol. V. Madrid: Revista de Occidente.
- PONZ, Antonio (1785). *Viaje fuera de España*, vol. I. Madrid: Joaquín Ibarra.
- VITIER, Cintio (1973). «Dos poetas cubanos: Plácido y manzano», *Bohemia*, 14-XII-1973.

OTROS ASPECTOS DE LA POESÍA DE KARMELO IRIBARREN

Fernando ROMO FEITO
Universidade de Vigo

*Para Miguel Ángel Garrido Gallardo,
capaz de escuchar al otro*

Acerca de Karmelo Iribarren se han escrito ya unas cuantas cosas. Se le ha pretendido definir como realista, sucio o limpio; minimalista; seguidor de la poesía de la experiencia; también, como es habitual, se han rechazado los encasillamientos para defender su radical singularidad... No cabe duda de que su poesía suscita entusiasmos, a pesar del deliberado rechazo, por parte del autor, de cualquier forma de claudicación. Que *Seguro que esta historia te suena*, apellidada «poesía completa», vaya por la tercera edición (2005, 2012, 2015), acrecentada cada vez, no es tan frecuente cuando se trata de poetas rigurosamente contemporáneos. Y resulta doblemente interesante cuando el panorama literario actual está dominado por la novela y el ensayo.

Solo conocemos un estudio extenso acerca de esta poesía, el de López Merino.¹ El amor es, para López Merino, el tema central de Iribarren; y como secundarios: la madurez, las viejas amistades y la fugacidad de la vida, los motivos autobiográficos: el alcohol, la noche, etopeyas diversas, la épica cotidiana, la temática estética o autopoética. En una primera aproximación podemos coincidir con esta enumeración, así como con las apre-

¹ López Merino, Juan Miguel (2004). «Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 8.

ciaciones de varios de sus reseñistas —Díaz de Castro, García Posada—, que insisten en la ciudad y en el bar como espacios característicos o en la actitud entre escéptica y desengañada del yo poemático. Se ha insistido, igualmente, en el estilo conversacional del autor y López Merino se ha detenido en particular en su ritmo y su métrica, análisis con el que podemos coincidir...

Sin embargo, creemos que hay aspectos de la poesía de Iribarren a los que se ha prestado menos o ninguna atención. Por eso, recorreremos nosotros también los temas del autor, pero en un itinerario un poco distinto e introduciendo algunas apostillas a los recorridos anteriores al nuestro. Para ello, empezaremos por el último tema citado por López Merino, la estética o autopoética. Son abundantísimos los poemas metapoéticos, por decirlo así, de su obra. Ya es significativo que lo sea el primero de la edición de 2012, «Método». Pero no es el único. En un repaso somero encontramos no menos de 36 poemas a lo largo de 35 páginas de una edición de 312.² Si se repasa la relación de la n.º 1, se comprobará que, sobre todo en los primeros libros, en varias ocasiones se acumulan varios poemas seguidos, lo que viene a desmentir lo de la composición más o menos aleatoria. No cabe duda, pues, de que estamos ante un rasgo definitorio de la poesía de Iribarren.

En este conjunto aparecen varios personajes, que componen una figura triangular: uno es el propio autor, que se contrapone a «los poetas»; otro es el crítico, que se contrapone al lector; el tercero es la poesía, que se contrapone a la literatura y su historia. El rechazo de esta es tajante:

HISTORIA DE LA LITERATURA

¡Dios mío!,
qué paciencia
la de algunos
anaqueles
(*Seguro que esta historia te suena*, 172)

Son solo cuatro versos de los que, sin embargo, se pueden extraer consecuencias de diverso orden. Primera, que en Iribarren nos encontramos con aquello que Ortega y Gasset decía a propósito de Baroja: una estética de la agresión (léase «A discreción», 102, de elocuente título y final). Es habitual hablar de Roger Wolfe, Carver o poetas «de la experiencia» como Gil de Biedma, González y otros, o también de la novela negra. El propio autor los menciona en diversas entrevistas. Pero no está de más recordar la raíz barojiana, evidente (Baroja, le llaman en «Ola de frío», 181). Segunda consecuencia, el deliberado prosaísmo. De nuevo están muy bien los antecedentes anglosajones, pero no hay que olvidar que, para esta voluntad de hacer poesía en el lenguaje del común de los mortales, que re-

² Como mínimo: «Método», «Carnaza», «Ojo avizor» (13-15); «Poetas» (19); «Ahora a contarlo», «Los caminos del humor», «También puedes leerlo», «Poesía española, años 80» (24-26); «Imagínate» (28); «La función de la poesía», «Una más no importa» (32-34); «Poética» (59); «Tú misma», «Ni la menor idea», «Poeta» (62-64); «Fax a los poetas» (96); «Por teléfono» (100); «A discreción» (102); «Otra manera de decirlo» (133); «Poeta» (150); «Como un trocito de cielo» (152); «Poeta local» (160); «Cosas de la vida, cosas de la literatura» (165); «La poesía», «Historias de la literatura» (172); «La foto de Raymond Chandler» (185); «Luis Antonio de Villena» (229); «El inicio» (235); «Cosas de poetas» (277); «El acantilado» (280); «El romanticismo» (281); «Marcado por la fatalidad» (287); «Como en la vida» (291); «Metapoésia» (298); «La cultura» (300); «El arte y yo» (308); «Un poema de amor» (309). Los arábigos entre paréntesis remiten a la paginación de *Seguro que esta historia te suena* (2012). Todas las citas por esa edición.

monta al Wordsworth del prefacio a las *Lyrical Ballads*, la hispánica contaba con nombres como Campoamor o *El mal poema* de Manuel Machado, para no hablar de los abundantes versos de ese tenor de su hermano Antonio. Y tercera consecuencia: el género literario epigramático. Decir que la de Iribarren, con su peculiar personalidad, es poesía lírica no es mucho decir, la verdad. El propio autor, lúcido, ha recordado un género clásico, el epigrama, que explica la deliberada concisión de muchos poemas suyos, sus coloquialismos, la frecuencia de un quiebro final de carácter irónico, tan visible en Marcial, el bilbilitano.

Dos poemas más allá,

HOTEL EZEIZA

La playa vacía, el agua gris,
helada, quieta, en el cielo
las gaviotas, chillando,
sobre Igueldo la galerna.
Aquí —ruido de vasos
y de *tragaperras*—, un viejo,
una chica, una pareja,
un perro adormilado
junto a la puerta. Nada,
solo eso, la vida, la poesía
de un miércoles cualquiera
(*Seguro que esta historia te suena*, 173)

También aquí se puede ver algún aspecto que contradice afirmaciones repetidas. Por ejemplo, no es cierto lo de la renuncia a la adjetivación, que se puede comprobar en los cuatro primeros versos. Lo cierto es que hay en Iribarren abundantes paisajes, pintados en un estilo impresionista que recuerdan, una vez más, los no escasos pasajes descriptivos de Baroja; incluso auténticos poemas en prosa, por ejemplo, el *Elogio sentimental del acordeón*. El epifonema barojiano «¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!» casi —salvo la exclamación— podría hacerlo suyo Iribarren.

Si comparamos este último poema con el anterior, apreciamos fácilmente la diferencia vida/literatura, central en Iribarren. De donde se infiere que poesía no es literatura. Se salva la poesía cuando coincide con la vida, como en «Hotel Ezeiza», donde se hacen sinónimas y de ahí surge la necesidad estilística, ya mentada arriba, de escribir como se habla en la vida cotidiana, programa tan imposible como repetido. Se salva la poesía si se consigue que «dentro / esté yo, o alguno / de vosotros [...] Haciendo / cualquier cosa / interesante» («Poética», 59). Si sobrepasamos la cuestión de las influencias, lecturas, etc., y atendemos a lo conceptual, la contraposición entre vida, auténtica, y literatura, falsa, es de estricta filiación romántica. Basta recordar el «poetizar la vida» del fragmento 116 de *Athenäum*, impensable en la poética anterior a 1800. Y en cuanto a aquello de salvar la poesía cuando tú o yo o alguien está en ella haciendo algo, esto es, cuando pasa algo en los versos, apunta a la concepción de la obra de arte como acontecimiento. No quiere decir esto, claro que no, que Iribarren haya tenido que leer a Gadamer, pongamos por caso, sino solo que su intuición le ha llevado a coincidir con la estética ontológica.

Inseparable de la poesía es el método para escribirla. En Iribarren mantiene gran continuidad. Para no abandonar las páginas en que estamos, en «La poesía» (172), la autopsis-

ta desierta de madrugada sugiere al poeta la imagen de un pasillo de hospital: «A él le venían / así: una imagen repentina..., / un grupo de palabras...» (vv. 7-9). Retrocedamos al primer poema de la colección, «Método» (13):

Sentado,
viendo pasar sin voz
ante los ojos
imágenes de guerra,
con un whisky en la mano,
de repente,
como salta la liebre,
me ha venido la idea.
(*Seguro que esta historia te suena*, 13)

Es evidente que estamos ante un modo de escribir que pretende surgir de la vida misma. Lo que conduce naturalmente a hablar de la figura del poeta. En «Ojo avizor» (15), se advierte a este irónicamente que no caiga

en la vulgaridad
de escribir
un poema divertido;
[...]
a este club solo acceden
las eminencias
en martirología

No vengas ahora tú
a jodernos el invento
con la vida.
(*Seguro que esta historia te suena*, 15)

En «Poetas» (19) se menciona a los que «La verdad es que apestan a Literatura. / Y que de allí a donde ellos entran / todo dios sale por piernas» (vv. 10-12). Cualquiera que repase los poemas citados en n. 1, por ejemplo, «La función de la poesía» (32-33), encontrará en todos el mismo rechazo violento de los aspectos institucionales relacionados con la literatura: simposios, críticos, profesores, poetas aspirantes a la fama y similares. Sin embargo, hay alguien que merece valoración positiva, el lector común. Se aprecia, hasta en el título, en «Como un trocito de cielo» (152-153): ese personaje, de sexo por precisar, que quiere publicar unos poemas en una revista de su pueblo. Significativo el símil: «con su impermeable azul / como un trocito de cielo bajo la lluvia» (vv. 9-10) y rotundo el epifonema final:

Cómo deciroslo:
el nóbel, el cervantes,
el príncipe de asturias,
nada,
papel mojado, chatarra, al lado
de una mirada suya.

Lo mismo ocurre en «Acantilado» (280-281), donde, consciente el autor de que va camino del olvido, en el momento en que el lector afirma que sus poemas le han llegado: «Y me miras... / y yo te miro... / Y hasta creo oír / el mar, / las olas, / allí abajo, rompiendo...» (vv. 21-27). Es otra vez, lo que apuntábamos, pero ahora ya referido al poeta. Es preciso que en el poema ocurra algo y cuando es así para el autor y para el lector, la vida irrumpe y ya no es cuestión solo de papel, palabras y lectura. Cuando, en «Marcado por la fatalidad» (287), el poeta se emociona tanto al ver a una mujer, que lee Serie B, que se olvida de pagar el café y el camarero le llama la atención: «La mujer se me ha quedado mirando... / Explicar qué, para qué, a quién» (vv. 8-9). En otras palabras, la poesía cae del lado de la vida, vista como instantáneo desvanecerse inexplicable; cualquier explicación, por consiguiente, es imposible.

Naturalmente, por más que la diferencia entre la vida y lo que no es vida sea determinante, vida y palabras no son lo mismo. Las palabras forman parte de la trama de la vida, pero esta no se reduce a palabras, por más que estas lo medien todo. Y, sin embargo, en los poemas debería ocurrir la vida, han de perseguir la vida. De ahí la serie de motivos temáticos enumerados por López Merino, a cuyo esquema cabe hacer alguna observación más. La primera es que si el amor y las mujeres —no es lo mismo— ocupan una posición central³ no es sino porque en él, en ellas, se revela la vida para Iribarren. ¿De qué manera? En cuanto al amor, de todas las formas posibles: la pareja estable, la separación, reencuentros, el desamor, riñas... También está el amor, en abstracto: «Apenas / cuatro letras. / Y cabe tanto dentro. / Y duele tanto / cuando te dejan / fuera.» (311), donde, una vez más, la diferencia entre vida y —esta vez— palabras. O «Ahora», estupenda recreación del arranque de la *Divina comedia*, que concluye en que «el amor / es un invento necesario» (73).

Pero hay un conjunto de poemas de particular interés, porque nos permite un acercamiento indirecto a otro aspecto central. Mucho menos frecuente que del amor o el sexo es que los poetas hablen de las mujeres, sin precisar, como hace Iribarren. En otras palabras, de la diferencia sexual.⁴ Las mujeres son la otredad, como se aprecia precisamente en «Las mujeres» (45), por el físico y como promesa de plenitud. Pero «pasan / siempre de largo» (vv. 13-14). Se aprecia ahí la configuración artística del tiempo en Iribarren. Son bastantes los poemas en los que una mujer mira al poeta y eso es todo («Benidorm, hotel», 214). La mujer aparece, entonces, como posibilidad frustrada. Y es el modo de darse el tiempo en no pocas ocasiones: inminencia y frustración («Algo, lo que sea, pero ya», 30-31; «Seguro que esta historia te suena», 47; «Compañeros de viaje», 54). Pero, además, el tiempo se tematiza en numerosos poemas. No es solo la madurez, o la vejez, o las etopeyas del autor, como señala correctamente López Merino; es el tiempo en sí, bajo todas sus formas.⁵

A veces es el transcurrir del instante, como en «Aquí y allá van encendiéndose las luces» (22), en el que el poeta se ve a sí mismo como otro (no es el único caso: «También esto es real», 81) y se expresa el vacío del momento, las seis de la mañana. Otras, la ya mentada negación de la posibilidad de salvación: «Supervivencia» (56-57). Tiempo y muerte, ya se

³ Pero no tan absoluta. Por ejemplo, en «La noche», dudo de que haya que entender «la seducción» del último verso en sentido amoroso o erótico: es la seducción por la bebida lo que se mantiene para el alcohólico, noche tras noche.

⁴ Evito deliberadamente la frase *diferencia de género*, porque el anglicismo me sigue pareciendo innecesario. Nunca se pretendió en español que el sexo fuera solo determinación biológica.

⁵ Algunos ejemplos más de títulos temporales (y son muchos): «Ahora» (73), «Una edad» (82), «Nada nuevo, como siempre, aquí» (99), «Madrugada» (101).

sabe, son inseparables. El crítico «La que hace justicia» (60) reelabora el aforismo *omnia vulnerant, ultima necat*. Basta con suplir la elipsis de *hora*: «Está la que demora en su trabajo, [...] / Y está la que nos coge por sorpresa» (60). Aprovechemos para decir que, además de poemas que son auténticos epigramas y de otros claramente narrativos, no escasean en Iribarren los que enlazan con la tradición de la poesía gnómica o sentenciosa. En esta línea hay definiciones humorísticas de la vida:⁶

DE COPAS CON CIORAN

Con los días contados,
chaval, así vivimos
todos. Esperando
a que nos tachen
de la lista. Distrayendo
la espera con tragos
y canciones. No hay más.
Puedes llorar o morirte
de risa. Como prefieras
(*Seguro que esta historia te suena*, 56)

Lo mismo en «A vivir» (144) y en otros cuantos más. La cotidianidad es, en no pocos casos, una amenaza, por ejemplo, «Los días normales» (236):

Que no te engañen,
no son tan poca cosa
como parecen:
suelen poder
con el amor.

Incluso en algún poema reaparece la diferencia: en «La vida sigue» (287) entre la vida y los días; en «El reloj parado» (291), el reloj se para y dice: «Sigue tú solo, / le dijo al tiempo». Es la imposibilidad de encerrar en palabras el fluir temporal.

Y ya que hemos hablado de la configuración artística del tiempo, refirámonos un momento a la del espacio. Es cierto que los espacios privilegiados son dos: la ciudad y el bar. Pero también aquí hay que precisar algo. No es la ciudad en abstracto, las ciudades, es San Sebastián,⁷ que no es lo mismo, con una toponimia bien precisa, Igueldo, y unos elementos: el mar y el viento, la galerna, la lluvia. Inseparable de este espacio, que es el propio del yo poemático, está la constante posibilidad de ruptura, siempre abierta: de ahí la cantidad de menciones de los trenes, de cercanías y de largo recorrido, y también de la conducción y la autopista. Unos y otros son, ya lo dijimos, posibilidades, en ningún caso tan claras como en «Una sombra detrás de la cortina» (272-273), donde tras precisar la salida de San Sebastián hacia Bilbao, tal como se la indicaría uno a un extraño, se concluye:

⁶ Algún ejemplo más: «Se acabó el cuento» (107), «Sencillo» (110), «Invierno tras invierno» (120), «Esque-las» (248), «El segundero» (253-254).

⁷ Cualquier lector de Iribarren sabe que, cuando no se trata de San Sebastián, también se precisa la toponimia: por tierras de Castilla, Madrid, Aranda, París, Londres...

—yendo tranquilo,
sin pisarle
demasiado—,
en cinco horas y media
puedes ponerte en Madrid.
Qué alivio a veces
—piensas—
esa simple certeza,
desde aquí.

Lo que nos lleva a afirmar que hay no pocos poemas de contenido político en Iribarren, lo cual tampoco, creemos, se ha señalado hasta la fecha. Algunos corresponden a lo que se dio en llamar desencanto de forma más o menos trivial: «Al principio / quieres cambiar / el mundo, / y al final / te conformas / con dejar el tabaco» («No hay más», 111, vv. 1-6).⁸ Quizá el más elocuente sea «La cháchara» (168-169), donde «un pequeño grupo / de optimistas / conspiraba / para salvar el mundo» (vv. 6-9) y cuando el poeta sale a la calle, remata:

me fijé un rato
en la gente:
cada uno a lo suyo,
como siempre.
Nadie
parecía pedir
que le salvaran.

Pero hay un subgrupo, de particular interés, que alude de forma directa a lo que se dio en llamar el problema vasco. En «Una sombra detrás de la cortina», arriba citado, nótese que el mero hecho de saber que Madrid está a cinco horas y media es un alivio. Lo contrario de alivio es opresión, de lo que es fácil concluir que el ambiente que el poeta vive en su país es eso, opresivo. Lo que no implica que no se admire en repetidas ocasiones del paisaje, de la visión de la ciudad («Donostia», 169; «Maravilloso», 297). La causa de esa situación opresiva de la que alivia saber que se puede escapar es la dialéctica entre la represión y, si leo bien, el dogmatismo nacionalista.⁹ En cuanto a la primera, léase «El tricornio» (31) y pruébese a añadir a «La primera» (v. 1) un vulgarismo muy empleado por Iribarren, *hostia* y el resultado será elocuente. Pero, por si se considera que esta es una lectura errónea, ahí están «El torturador» (85-86) y, sobre todo, «Oda al mundo libre» (136-138), bastante elocuente, que, por cierto, en cuanto a género sería la estilización de una anécdota. Más interesantes y originales resultan, sin embargo, los que critican el discurso nacionalista. Dos, en particular, muy eficaces, tienen el carácter de una confesión:

⁸ Parecidos son, como mínimo, «Si quieres saber lo que ha cambiado este país» (31), «La edad de la inocencia» (48), «¿Qué fue de tanto campestre?» (82), «El futuro» (110), «Otro» (113), «Esto es el acabose» (114), «Ayer mismo» (133), «El detalle» (142), «El candidato a pie de calle» (165), «La cháchara» (168), «No estamos solos» (202).

⁹ Para que el lector no se llame a engaño, no se pretende aquí que solo haya un nacionalismo dogmático, el abertzale; hay un españolismo que es, sin duda, su contrafigura.

MI PAÍS

Un teléfono arrancado,
 un coche celular que frena, me mira
 y vuelve a acelerar,
 restos de una barricada ardiendo,
 los semáforos como muertos puestos de pie,
 este frío
 que casi impide
 respirar:
 esa es
 la inhóspita geografía
 que he atravesado esta noche
 para llegar hasta ti.
 Tu piel,
 mi país: donde el sol
 se quedó a vivir.
 (*Seguro que esta historia te suena*, 210-211)

Naturalmente, mi país: «tu piel», en antítesis con la descripción impresionista de una geografía urbana que los telediarios de la época tantas veces mostraban (el libro en que se incluye este poema, *Ola de frío*, es de 2007). De modo semejante, en «Lo demás son historias» (117) son «mi patria» unas cuantas relaciones íntimas, espacios, amistades y lecturas; son historias aludidas, pero no mencionadas, las que componen el discurso acerca de la patria, que en este contexto, no puede ser otro que el del nacionalismo. Contraposición esta comparable, por cierto, a la que vimos arriba que se da entre vida y literatura. Pero creo que pueden leerse además como críticas directas al nacionalismo y, más en particular, al independentismo, «La decisión es vuestra» (82) y, sobre todo «Bala implícita» (212). El título ya es transparente y la aplicación al discurso político del «O estás conmigo, / o contra mí», otro tanto.

No quisiéramos terminar estas notas sin aludir a que sí, Iribarren será un poeta realista, de un realismo muy particular, pero que ese realismo puede dar lugar a visiones a las que se suele calificar de surrealistas. Léanse «La nieve» (255) o «La rata» (58-59), donde en el partido de infarto, al final:

Fue entonces:
 apareció
 una rata gorda
 sobre el césped,
 el pánico cundió
 y hubo miles de muertos

Concluamos ya. Estas notas, recordando un término de la tradición interpretativa, se propusieron algunas apostillas a lo dicho hasta la fecha a propósito de Iribarren. Y ello porque, creemos, su poesía lo merece: no es tan frecuente que un poeta divierta, sí, divierta a los lectores. Empezamos recordando los encuadramientos más habituales de la poesía de Iribarren. Situándola en una perspectiva más amplia, hemos mostrado que en ella se aprecia esa actitud, nacida en 1800, del poeta en radical desacuerdo consigo mismo. Es llamativa la autoconciencia del autor, lo que se llamó en 1800 reflexividad y hoy metapoe-

sía. La diferencia central vida/lenguaje engendra todo un haz de diferencias secundarias, que se aprecian a través de los diferentes motivos temáticos del autor. Pretender componer en el lenguaje del común no es nuevo precisamente, pero Iribarren lo lleva a cabo con una radicalidad nunca vista antes (en este aspecto hemos destacado los antecedentes hispánicos). Por otra parte, en sus poemas se oye una risa en muchos casos de humor negro, amarga y espectral. Pero hemos intentado resaltar además que su poesía no se explica solo por relación a la poesía contemporánea: géneros muy antiguos —el epigrama, la anécdota, la confesión, la poesía gnómica— se reconocen en sus poemas. En fin, la suma de todos estos factores configura, creemos, una voz potente y original, que ha sido capaz de conectar con la sensibilidad de unos tiempos difíciles para la lírica como los nuestros.

EL QUIJOTE EN POLONIA EN EL SIGLO XIX

Kazimierz SABIK
Universidad de Varsovia

A Miguel Ángel, gran amigo de Polonia

La primera, y tardía, traducción del *Quijote* al polaco (1781-1786) es seguida, como es lógico, de comentarios, análisis y discusiones sobre el sentido de la obra que no difieren, en la crítica literaria española, de la generalizada interpretación ilustrada que la ve, casi exclusivamente, como un libro de entretenimiento y didáctico-moralizador.

Como es bien sabido, esta lectura del *Quijote* cambia radicalmente en toda Europa, y también en Polonia, gracias al romanticismo alemán. Se introduce una nueva exégesis de la obra maestra cervantina, una visión romántica desarrollada en Alemania por filósofos, escritores, críticos e historiadores de literatura como Schelling, Hegel, los hermanos Schlegel, Bouterwek y Heine. Esta interpretación filosófica que llega a dominar en Europa en los años veinte y treinta del siglo XIX, ve en el *Quijote* un sentido simbólico, una alegórica concepción de la vida y también, en cierta manera, una dialéctica de contradicciones.

Esta nueva interpretación del *Quijote* la introduce en Polonia un conocido filósofo y crítico literario Edward Dembowski. Siguiendo a su maestro Schelling, Dembowski se centra sobre todo en el aspecto filosófico de la novela cervantina (Dembowski, 1843: 16-36).

En el periodo del positivismo (que corresponde a la época del realismo en la literatura española), la novelística de Cervantes y, sobre todo, el *Quijote*, suscitan un interés mucho

mayor que el observado durante la Ilustración y el romanticismo. Se multiplican artículos y estudios en las más importantes revistas literarias y las dedicadas a la problemática cultural y social. Este nuevo periodo de la recepción crítica de la obra de Cervantes lo inaugura Fryderyk Henryk Lewestam, crítico literario e historiador de literatura. En 1865, Lewestam publica en una influyente revista varsovia *Kłosy* un ensayo titulado «Miguel de Cervantes Saavedra. Szkic biograficzno-literacki» (M. de C. S. Esbozo biográfico-literario). Al crítico polaco le interesa especialmente el *Quijote* que estudia desde un punto de vista estético. Lo ve como obra en que el autor consigue un equilibrio entre la pura poesía y la prosa, lo que hace de ella un modelo clásico de la novela moderna. Para Lewestam, es precisamente ese tono poético que distigue al *Quijote* de las novelas cómicas y picarescas. Oponiéndose a la interpretación que le daba a la obra la Ilustración, el autor del ensayo trata de ofrecer un enfoque estético y universalista de la novela cervantina (Lewestam, 1865: 301-302). En su interpretación el autor polaco sigue a los hermanos Schlegel y, especialmente, a Bouterwek, en cuyos trabajos sobre la literatura española se basaban todos los historiadores y críticos literarios europeos de la primera mitad del siglo XIX.

En los años sesenta, entre los trabajos dedicados a la obra maestra de Cervantes destaca el artículo de Seweryna Duchinska, corresponsal polaca de la revista *Biblioteka Warszawska* (Biblioteca varsovia) en París. La autora traspone las consideraciones contenidas en la famosa disertación del historiador polaco Joachim Lelewel, titulada *El paralelo histórico entre España y Polonia en los siglos XVI, XVII y XVIII* (1831), del terreno de la historia al campo de la literatura. Duchinska afirma que no era cosa casual que el siglo XVI fuera, tanto para la literatura española como la polaca, un Siglo de Oro. Sin embargo, en un plano más amplio, muchas instituciones necesitaban cambios, entre ellas el estamento caballeresco que se distinguía negativamente por su forma ridícula y anticuada no solo en España, sino también en Polonia y en otros países europeos. Por ello, según la autora del artículo, Cervantes, al presentar un cuadro satírico-moral no solo de la sociedad española, mereció el reconocimiento de toda Europa. En opinión de Duchinska, las mismas circunstancias vitales suscitaban análogas manifestaciones literarias. No es de extrañar pues que escritores polacos como Piotr Zbylitowski, Piotr Baryka o, el más conocido de ellos, Waclaw Potocki, escribieran sátiras sobre los húsares fanfarrones sin por ello imitar a Cervantes.

Tanto España como Polonia en los siglos XVI y XVII tenían el mismo enemigo, o sea, los musulmanes, y parecidas eran las biografías de las gentes de letras y las de armas en ambos países. De ahí, como escribe Duchinska, que haya mucho parentesco entre varios escritos de Cervantes y los de sus homólogos polacos de la misma época. Por otra parte, las campañas bélicas de muchos prosistas o dramaturgos polacos recordaban las que conocemos de la biografía militar del *manco de Lepanto* (Duchinska, 1867: 388-422).

Trabajos sobre Cervantes y su *Quijote* se publican en Polonia no solo en revistas destinadas a un público lector elitista como la ya citada *Biblioteka Warszawska*, sino también en revistas destinadas al gran público. Un buen testimonio de este hecho es la publicación en el semanario *Opiekun Domowy* («Protector del Hogar»), dedicado a las familias polacas, de un muy interesante y original artículo «O Don Kiszocie» («Sobre don Quijote») de Józef Tretiak.

Para el estudio de la novela cervantina el crítico polaco utiliza el método genético-histórico, incluye también —siguiendo a Hipólito Taine— un punto de vista sociológico.

Tretiak contrapone dos grandes figuras de la literatura española: el Cid y don Quijote. Para explicar la razón por la que la misma nación que dio al mundo un modelo de un personaje caballeresco de tan austera belleza pudo, más tarde, con tanto humor, poner en ridículo la caballería medieval, Tretiak recurre a la historia, estudiando el periodo que va desde los tiempos del Cid hasta la aparición de la figura de don Quijote. De una manera asequible, pero no simplificadora, el autor polaco presenta los cambios sociales, políticos y culturales que se produjeron en España lo que permite comprender la realidad de la época en que vivía Cervantes.

Después de la lección de historia, pasa Tretiak a la biografía del autor de *La Galatea*, seleccionando elementos que pudieran —en su opinión— ayudar a la comprensión del *Quijote*. Insiste especialmente en la estancia de Cervantes en Italia y una posible influencia de la literatura italiana, la poesía pastoril y las obras de Ariosto y Pulci que pudieran haber inspirado la idea de una novela caballeresca de carácter cómico.

A la presentación de los tiempos en que vivía Cervantes y de su biografía sucede un análisis y valoración del *Quijote*. Tretiak da por cierto que todos conocen al protagonista cervantino y sus aventuras, pero, al mismo tiempo, se da cuenta de un reducido número de lectores que saben encontrar el sentido profundo de esta obra maestra fuera de su superficial comicidad. Para ayudar en una lectura profundizada de la novela, el crítico explica como el héroe cervantino evoluciona paulatinamente y de la encarnación de una caricatura de un estamento social se transforma en el representante de toda la Humanidad en algunas de sus características. La superficial comicidad inicial se convierte, al final, en lo trágico.

Tretiak, al igual que sus predecesores románticos, intenta explicar el cambio del carácter del protagonista por el fenómeno, bien conocido en la psicología de la creación, de encariñarse progresivamente el autor con su criatura. De ahí, según el crítico, el cambio que se produce en la concepción inicial del personaje que consiste en añadir a la parodia, la sátira y el humor dominantes en los primeros capítulos, el «terror trágico».

La importancia del *Quijote*, según Tretiak, radica no solo en asestar un golpe mortal a la institución de la caballería medieval, sino —en un plano más amplio— en ser una sátira sobre los grupos de gente que se dan en cada tiempo y en cada país, los que —enamorado de las poéticas formas del pasado— lo idolatran con todos sus errores, menospreciando el presente. Al escribir estas líneas, el autor del artículo se refería, sin duda, a los representantes de la conservadora novela histórica polaca y sus partidarios que se oponían a toda novedad y progreso en la literatura y la vida social.

Continuando sus reflexiones sobre el sentido del personaje de don Quijote, el crítico explica su carácter universal y llega a la conclusión de que el héroe cervantino es un representante de la imaginación poética que transforma al mundo a pesar de la prosaica realidad, de la que un buen ejemplo es la idealizante transformación de Dulcinea.

La tragedia de don Quijote para Tretiak es el resultado de la creación por su imaginación de un mundo nuevo, más bello y más poderoso que el real, en el que el mismo autor se asigna el lugar más importante. Pero el hombre es, como escribe Tretiak *glebae adscriptus*, depende de las condiciones de la realidad circundante y ello lo tiene que tener siempre presente. La fantasía es un gran tesoro del hombre, ennoblece sus deseos y pasiones, adorna la vida humana, deja huella en sus obras, sin ella la vida sería triste y monótona. Esta fantasía acerca al hombre a la divinidad. Sin embargo, es necesario guardar medida, mo-

deración, porque si la fantasía poética lo aparta de la realidad y se apodera de él por completo, entonces en lugar de aproximarse a la divinidad, se vuelve loco, convirtiéndose en un ser digno de mayor compasión.

El que cada ser humano pueda encontrar en el personaje de don Quijote algo de sí mismo resulta, según Tretiak, del hecho de que Cervantes consciente o inconscientemente, a base de sus propias experiencias y decepciones, creó la idea fundamental de su obra maestra.

El personaje de don Quijote no sería tan trascendente ni tan interesante, afirma acertadamente el crítico, sin el personaje de Sancho, cuyo pragmatismo, el sentido común, el criticismo y la falta de desmesuradas ambiciones constituyen un perfecto contraste con el carácter de su señor.

Al finalizar sus consideraciones, vuelve Tretiak a la inicial comparación del Cid y don Quijote para extraer una enseñanza moral dirigida a la sociedad contemporánea. Vale la pena citar las palabras del crítico, ya que se adelantan un cuarto de siglo a un debate que se desarrollará en la prensa polaca sobre qué sentido debe darse al personaje del Caballero de la Triste Figura y qué valor tiene como símbolo de una determinada actitud vital y social:

Suponiendo que los términos *caballería* y *lo caballeresco* deben entenderse como una lucha abierta, valiente y desinteresada por las opiniones de uno, por una noble idea conductora de la vida, y esta idea, estas opiniones son el resultado de una preocupación instintiva o consciente por las urgentes necesidades de la sociedad, entonces *lo caballeresco* es la bendición de cada siglo, de cada nación en que surja bajo cualquier forma que sea, y cada cual que valiente, desinteresada y victoriosamente luche por tal idea, con espada, martillo, pluma o palabra, puede ser llamado el Cid de su tiempo. Pero cuando esa idea es solo un fantasma de la imaginación y no tiene nada que ver con el pulso de la vida real, con sus necesidades, preocupaciones y sufrimientos, entonces *lo caballeresco* no será más que un estorbo en la sociedad y cada cual que de buena fe luche por ese fantasma, aunque fuera el más dotado y el más generoso, no será más que un Quijote de su tiempo (Tretiak, 1874: 382).

En los años setenta del siglo XIX empieza a emplearse en la crítica polaca el término *donkiszoteria*, equivalente al español *quijotismo*. Para la autora que lo usó por primera vez en Polonia, Stefania Chledowska, su valor universal el *Quijote* lo debe a la presentación de un tipo universal, ya que todo idealista, todo soñador, se reconocerán en el héroe cervantino. Desde el punto de vista moral, don Quijote es un personaje de un valor extraordinario, pero tan solo desde el punto de vista moral, ya que su patetismo y su honestidad, sin fundamento en la verdad, dan en el vacío, son inútiles. La vida de tales soñadores andantes, generaliza Chledowska, se parece a la estancia de don Quijote en el palacio de los duques de Aragón, es —desde principio hasta final— una mistificación.

Para nuestra autora, el *Quijote* es una sátira literaria, tal como el *Gargantua y Pantagruel* era una sátira social y religiosa. En su opinión, en su novela Cervantes sí que parodió la forma de los libros de caballerías, pero no el contenido de la noción misma de la caballería. Don Quijote es, alternativamente, una caricatura y un ideal, y el tono, medio melancólico medio cómico, resulta de la misma naturaleza humana cuya lógica exige que todo ridículo humano tenga un lado doloroso y mueva también a la ternura y no solo a risa.

Para Chledowska, Sancho Panza representa un «genio de la sandez», ya que en esta se puede observar «cierta fineza artística», siendo el escudero un hombre «medio necio, medio filósofo», a diferencia de su amo, «medio sabio, medio loco» (Chledowska, 1878: 621).

Una valiosa aportación a una exégesis cada vez más detallada de la novela cervantina la constituye el artículo de Walerya Marrené. A su parecer, Cervantes —al igual que Shakespeare— demuestra un buen conocimiento de la psicología, incluso de la psiquiatría, lo que es visible sobre todo en la presentación del protagonista. Marrené, siguiendo a la crítica positivista que tenía las ambiciones de valorar los fenómenos desde el punto de vista científico, echa mano de la autoridad de los psiquiatras para demostrar que don Quijote no era un loco tan grande como se lo imaginaba la mayoría de los lectores. Algunos de esos psiquiatras sostienen que casi todo ser humano tiene en su mente un punto débil por la culpa del cual la razón puede fallarle. En don Quijote este punto —según la autora del artículo— es pura y simplemente más desarrollado que en otras personas. En otro lugar, Marrené afirma que la locura de don Quijote no es nada más que una elevación de tales cualidades como la valentía, la generosidad, la bondad o el espíritu de sacrificio a un grado demasiado intenso.

Al terminar sus reflexiones sobre el *Quijote*, Marrené llama la atención sobre su significación histórico-literaria en la evolución de la novela europea, haciendo constar —con tristeza— que, en su tiempo, el *Quijote*, lo mismo que el *Satiricón* o el *Lazarillo de Tormes*, no logró sacar a la novela del círculo vicioso de falsedades y convencionalismos, extravagantes aventuras y sentimentalismo (Marrené, 1880: 253-255).

La comparación de Cervantes con Shakespeare, sugerida por Marrené, y más exactamente la del personaje de don Quijote con Hamlet, es el tema de un amplio estudio del gran novelista ruso Ivan Turguenev ofrecido al lector polaco en 1883 por el semanario *Echo muzyczne i teatralne* («Eco musical y teatral»). Este estudio inicia, por otra parte, una nueva dirección en la interpretación del personaje de don Quijote en la prensa —no solo literaria— polaca, que consiste en confrontarlo o, mejor dicho, contraponerlo a algunos conocidos personajes de la literatura inglesa.

El novelista ruso tiene mucho cariño por el protagonista cervantino y habla de él con los máximos elogios, mientras que Hamlet es, las más de las veces, objeto de crítica. Don Quijote, según Turguenev, expresa la fe en la verdad que exige sacrificios para otros en nombre de un ideal, mientras que Hamlet encarna un espíritu calculador de análisis, el egoísmo y, por consiguiente, la falta de fe, la duda. El personaje de don Quijote nos es cercano incluso por su comicidad, ya que la risa encierra en sí una fuerza armoniosa, salvadora, mientras que el altanero, melancólico y aristocrático Hamlet nos es totalmente ajeno.

En cuanto a los personajes de Sancho Panza y Polonio, Turguenev los considera —respecto de sus amos— portavoces de las masas. Hamlet no le inspira confianza a Polonio, ya que las masas son toscas y sucias y Hamlet es aristócrata no solo de nacimiento. Sancho, por su parte, aun sabiendo que don Quijote es un loco, abandona a su familia para acompañarlo en su peregrinación por el mundo, tiene confianza en él. No se puede explicar el motivo de tal comportamiento solo por razones materiales. La causa de este sacrificio es mucho más profunda. Reside, según Turguenev, en la más noble cualidad de las masas, o sea, en la capacidad de dejarse fascinar, dominar por un entusiasmo inútil y en el desprecio por el vulgar provecho que en el pueblo llano equivale muchas veces al menosprecio

del pan de cada día. Don Quijote puede entusiasmar y arrastrar, llevar consigo las masas, mientras que Hamlet queda solitario y, por ende, infecundo, estéril.

Turguenev adopta también una actitud crítica en cuanto a la relación de Hamlet con Ofelia, contraponiendo el amor puro, ideal de don Quijote al egoísmo, lujuria, hipocresía, cinismo y una morbosa imposibilidad de amar del protagonista shakespeariano. Esta negativa valoración la atenúa el escritor al indicar algunas cualidades que, por lo menos en parte, rehabilitan a Hamlet: melancolía que sugiere sufrimiento, escepticismo que no es indiferencia y el odio a la mentira. Continuando sus consideraciones, introduce Turguenev una contraposición frecuentemente empleada por los críticos románticos: la del espíritu de la Europa del Norte y la del Sur y, por consiguiente, la contraposición de sus productos, entre ellos, de la literatura. Así, en opinión del novelista, Hamlet es un producto del espíritu del Norte, espíritu de reflexión y de análisis, pesado y triste, carente de armonía y colores claros. En cambio, don Quijote es un producto del espíritu del Sur, y este, según Turguenev, es luminoso, alegre, sencillo, sensible, no desciende a las profundidades de la vida y no analiza los fenómenos, sino los refleja en su espejo.

Mientras el representante de «los toscos pueblos del Norte», Shakespeare, muestra la terrible herencia de la Edad Media, la barbarie y la crueldad, en el *Quijote*, la misma época se expresa a través de la brillantez de la poesía provenzal, la gracia y el encanto de las mismas novelas que Cervantes puso en ridículo y a las que él mismo rindió tributo en el *Persiles*, observa el autor del artículo.

Uno y otro escritor reflejan toda la humanidad, pero mientras que el dramaturgo inglés toma sus temas de todas partes, sin conocer cosas prohibidas, la novelística de Cervantes se caracteriza por la suavidad de sus cuadros, la benevolencia hacia las gentes, la pureza de la inspiración, o sea, cualidades que son fruto de un contacto directo con la realidad.

Al final de su estudio, Turguenev precisa su comparación de los personajes de Hamlet y don Quijote. En su opinión, estos representan dos extremos de dos direcciones opuestas. Mientras el elemento de análisis en Hamlet ha tomado formas casi trágicas, en don Quijote el elemento de entusiasmo se ha vestido de comicidad; sin embargo, en la vida real, ni lo trágico ni lo cómico aparecen por separado, termina el novelista (Turguenev, 1883: 267-308).

Otra fecha importante en la recepción crítica del *Quijote* en Polonia en el siglo XIX es el año 1898 que constituye un punto de partida de una apasionada polémica no solo entre críticos literarios, sino también —en general— entre publicistas, perdiendo a menudo el carácter puramente literario para pasar al terreno de la problemática política, ideológica y social.

Esta polémica, basada en una antagónica interpretación del personaje de don Quijote, la inicia el publicista Ludwik Straszewicz en las páginas de una de las más influyentes revistas polacas de aquel tiempo, *Kraj* («El País»), al publicar el artículo titulado «Dos tipos - dos ideas. Don Quijote y Robinson Crusoe».

Partiendo de un acontecimiento político de tanta importancia para España como fue la derrota en la guerra con Estados Unidos, Straszewicz trata de buscar las causas de tal resultado del enfrentamiento bélico entre un antiguo imperio colonial en declive y una potencia nueva en auge, recurriendo a la literatura. De esta, escoge a dos personajes: don

Quijote y Robinson Crusoe, considerándolos como representantes no solo de dos naciones sino de dos razas: la románica y la anglosajona.

A diferencia de la interpretación romántica de la figura del héroe cervantino, Straszewicz no ve en esta más que defectos: holgazanería, presunción y soberbia. Los nobles fines y sublimes ideales no son sino palabras vacías. Lo que para los exegetas románticos era un ideal, una poesía, a los ojos del publicista no es más que una mentira. Para él, el valor universal del *Quijote* reside en el hecho de que en su protagonista Cervantes mostró la enfermedad de su nación, en la que el quijotismo se convierte en epidemia y a los don Quijotes se los considera héroes. Según el autor del artículo, la nación española se entrega constantemente a las fantásticas ilusiones, carece de autocrítica y ansía siempre algo que nunca podrá realizar.

A don Quijote, personaje totalmente negativo, que encarna todos los defectos de la sociedad española, le contraponen Straszewicz la figura de Robinson que tiene las cualidades tan apreciadas por los positivistas: laboriosidad, perseverancia y espíritu de empresa. No es de extrañar que no quepa duda sobre quién va a ser vencedor en el duelo entre estos representantes de España y del mundo anglosajón. La conclusión de Straszewicz es tajante: don Quijote es la decadencia, Robinson es la fuerza y el futuro (Straszewicz, 1898: 5-9).

Las tesis expuestas en el artículo de Straszewicz fueron apoyadas por uno de los más grandes novelistas polacos, Boleslaw Prus. Ampliando el marco de la comparación del autor de «Dos tipos - dos ideas...», Prus afirma que en la actualidad no solo en España se encuentra a don Quijotes y no solo en Inglaterra o Estados Unidos a Robinsones. Cada sociedad civilizada tiene a don Quijotes como reliquias de la Edad Media y a Robinsones como producto de la instrucción y la industria modernas. Unos y otros están en todas partes, lo importante es —según el escritor— cuántos son y qué grupo de protagonistas impone sus ideas a la sociedad. Don Quijotes son, para Prus, los que vuelven los ojos, sin espíritu crítico, hacia el pasado, mientras que los Robinsones son aquellos que con fe se dirigen hacia el futuro, adonde los conduce el camino de un racional y perseverante trabajo (Prus, 1898: 423-429).

Las opiniones de Straszewicz y Prus, partidarios de un ideal del hombre moderno representado por Robinson, encontraron inmediatamente una enérgica réplica. En defensa de don Quijote sale un eminente crítico literario polaco Ignacy Matuszewski, en el artículo «Don Quijote y Robinson. Algunas palabras en defensa del noble caballero de la Mancha».

A diferencia de sus predecesores que consideraban la figura de don Quijote desde el punto de vista de su utilidad social, Matuszewski ve al protagonista cervantino desde un ángulo subjetivo, moral y ético. A juicio del crítico, la medida del valor moral de don Quijote —o sea, del individuo— no es el éxito, sino los motivos que le mueven a actuar. Así las cosas, se puede condenar un determinado acto desde el punto de vista de su utilidad material y, no obstante, admirarlo como un hecho altamente ético.

Considerando el valor de la actitud social de don Quijote, el crítico explica cómo se debería —a su entender— interpretar el sentido de la noción de *quijotada*. Según él, esta es una fase de cada idea, cada reforma, cada descubrimiento o mejora, de cada programa, de cada lucha por la verdad y la justicia. Siempre tiene que haber alguien que llame la atención sobre una determinada cosa, equivocarse una y otra vez, exponerse a burlas y palizas, luchar contra los molinos de viento de supersticiones, contra los carneros de la

rutina, así como contra la mala voluntad, la indiferencia y la mofa irreflexiva de las grandes masas.

Al defender la figura de don Quijote, Matuszewski no solo presenta su propia interpretación de esta, sino que somete a crítica la idea básica del artículo de Straszewicz, a saber, la de elegir al personaje de Robinson como símbolo, como un tipo universal. En opinión del crítico, don Quijote encarna no solo lo español, como sostenía Straszewicz, sino que pertenece a una muy selecta galería de tipos cuya base psicológica no es solo la de la raza, sino lo universal. Se lo puede comparar con figuras-símbolos byronianos o shakespearianos tales como Manfred, Caín o Hamlet, ya que estas figuras —además de rasgos puramente ingleses— poseen rasgos universales, mientras que Robinson no es más que una fiel y exacta copia de un inglés de clase media, recreada con talento, pero no animada con aliento de más altas ambiciones.

Refiriéndose a Hamlet, a Matuszewski se le ocurre una original idea de invertir la manera en que sus respectivos creadores, Shakespeare y Cervantes, concibieron a sus grandes protagonistas. Según el crítico, Hamlet tiene muchos rasgos comunes con don Quijote, la diferencia entre ellos radica en la manera de enfocarlos. Dice nuestro crítico: «Hagamos de Hamlet el protagonista de la comedia y se convertirá en don Quijote, y —al contrario— pongámosle a don Quijote coturnos y una máscara trágica y se transformará en un Hamlet» (Matuszewski, 1898: 938).

Demostrando la comparabilidad de las figuras de Hamlet y don Quijote, y la imposibilidad de parangonar a este con Robinson, no niega Matuszewski la utilidad del personaje de Defoe como cierto tipo de modelo personal, recomendable desde el punto de vista del desarrollo material de la sociedad, sin embargo, siempre tiene que existir —continúa el crítico— el tipo de don Quijote como fermento que impide un excesivo embrutecimiento en la costra de egoísmo e intereses puramente prácticos.

Termina Matuszewski reconciliando el arrebato neorromántico con la medida positivista con una brillante y original aserción: «El entusiasmo, el aura romántica y los ensueños son como fuertes narcóticos: en dosis excesivas, embriagan y paralizan, y —por el contrario— en cantidades adecuadas excitan y fortifican al organismo individual y social» (Matuszewski, 1898: 939).

La respuesta a las tesis sostenidas por Matuszewski no se hace esperar mucho tiempo. Prus publica un artículo en que se erige, esta vez, en un árbitro de los dos contrincantes: Straszewicz y Matuszewski, e indica que el malentendido entre ellos se debe, sobre todo, a la riqueza de los rasgos que caracterizan a la figura de don Quijote y a su heterogeneidad, lo que ofrece la posibilidad de unas lecturas muchas veces contrapuestas. El novelista considera que Matuszewski se ha equivocado en su interpretación de la noción de *quijotada* al aplicarla a todas las aspiraciones idealistas humanas que no habían tenido éxito. Estas —en opinión de Prus— se pueden dividir en dos grupos: unas son prematuras, incomprendibles para las masas, y otras son simplemente locas o estúpidas. En estas últimas incluye Prus las aspiraciones e intenciones de don Quijote, considerando que los motivos que movían al héroe cervantino eran nobles pero irreales, que los medios empleados para llevar a cabo los objetivos propuestos no eran adecuados, y —por fin— que los efectos conseguidos resultaron opuestos a sus intenciones.

Rebatiendo las tesis de Matuszewski, Prus defiende la figura de Robinson que es para él no la de un vulgar arribista sino la de uno de los más grandes héroes de la humanidad,

su símbolo que expresa la razonable voluntad y la invencible paciencia de un modesto e ínfimo ser humano a quien debe ceder hasta la inmortal naturaleza.

Al final de su artículo, afirma Prus que no tiene fundamento el tan extendido temor desde hace algún tiempo en Polonia a que una sociedad compuesta por la gente que trabaja corra el peligro de hundirse en el materialismo. Para el novelista, no son don Quijotes los que guían y elevan hacia los ideales, sino la religión, la filosofía, la ciencia y las artes, así como el cultivo de los sentimientos humanos universales (Prus, 1898: 549-553).

Resumiendo, las consideraciones expuestas en este artículo, podemos afirmar que la crítica literaria polaca en el siglo XIX se ha esforzado por mostrar la enorme potencialidad interpretativa de la obra maestra cervantina. Su lectura da lugar a las más variadas interpretaciones: filosóficas, estéticas, morales, sociales, didácticas, políticas, ideológicas o psicológicas. La figura del ingenioso hidalgo/caballero de la Mancha inspira y estimula la imaginación de los críticos y publicistas, y es significativa su presencia en la cultura polaca del periodo analizado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CHLEDOWSKA, Stefania (1878). «Nowe i dawne kierunki romansu», *Przewodnik naukowy i literacki*, pp. 521-524 y 620-623.
- DEMBOWSKI, Edward (1843). «Pismiennosc powszechna», *Przegląd Naukowy*, 10, pp. 16-36.
- DUCHINSKA, Seweryna (1867). «Michał Cervantes. Jego życie i pisma», *Biblioteka Warszawska*, I, pp. 129-144 y 388-422.
- LEWESTAM, Fryderyk Henryk (1865). «Miguel de Cervantes Saavedra. Szkic bibliograficzno-literacki», *Kłosy*, 24, pp. 286-287, y 25, pp. 301-302.
- MARRENÉ, Waleria (1880). «Początek i rozwój powieści», *Tygodnik Mów i Powieści*, 23, pp. 265-267, y 24, pp. 273-274.
- MATUSZEWSKI, Ignacy (1898). «Don Kichot i Robinson. Słow kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy», *Tygodnik Ilustrowany*, 48, pp. 938-939.
- PRUS, Bolesław (1898). «Kronika Tygodniowa», *Kurier Codzienny*, 314, pp. 423-429, y 335, pp. 549-553.
- STRASZEWICZ, Ludwik (1898). «Dwa typy - dwie idee. Don Quichotte i Robinson Kruzo», *Kraj*, 43, pp. 5-9.
- TRETIAK, Józef (1874). «O Don Kiszocie», *Opiekun Domowy*, 47, pp. 373-375 y 48, p. 382.
- TURGUENEV, Ivan (1883). «Hamlet i Don Kiszot», *Echo muzyczne i teatralne*, 32, pp. 327-328; 34, pp. 351-352 y 36, pp. 369-370.

EL MITO DE PROMETEO EN TRES OBRAS DRAMÁTICAS:
PROMETEO JIMÉNEZ, REVOLUCIONARIO DE AGUSTÍN GÓMEZ
ARCOS, *HAY UNA NUBE EN SU FUTURO* DE JOSÉ RICARDO
MORALES Y *EL FUEGO* DE JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ¹

María Teresa SANTA MARÍA FERNÁNDEZ
Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL)
Universitat Autònoma de Barcelona – Universidad Internacional de la Rioja

En estas tres obras de teatro, cuyos autores padecieron el destierro en diferentes etapas de su vida —juventud, niñez o nacimiento— podemos observar tres maneras diferentes de acercarse a un mismo mito, que van desde constituir una mera excusa para la trama dramática en *Prometeo Jiménez, revolucionario* (1961) de Agustín Gómez Arcos, hasta la interpretación más libre que realiza José Ramón Enríquez en *El fuego* (1982), pasando por la banalización del mito en la pieza de Morales, *Hay una nube en su futuro* (1965).

Si bien resulta cierto que el mito de Prometeo fue escogido por autores europeos contemporáneos en diversas composiciones literarias o musicales,² no nos encontramos ante uno de los personajes o tramas que más hayan desarrollado escritores españoles desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. De esta manera, sabemos que Unamuno tenía proyectado una obra dramática sobre dicho tema que no llegó a quedar más que en mero proyecto pero que reflexionó en ensayos y en alguna poesía sobre dicho tema (Canto, 2006) o Pérez de Ayala escribió una novela donde Prometeo será considerado una especie de superhombre o como alegoría sobre la imposibilidad de cambiar España (Caba-

¹ Este estudio se inscribe dentro del proyecto «La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939» (FFI2013-42431-P), del que es miembro su autora.

² Como Goethe, Mary Shelley, Beethoven, Liszt o Carl Off, por citar solo algunos ejemplos.

llero, 2009: 156 y 159). Además, apenas resulta una mera alusión en uno de los poemas de Valle-Inclán, «Rosa de Saulo» (Benavente y Barreda, 2009: 290), lo encontramos como motivo de reflexión y estudio en algún artículo de Antonio Buero Vallejo (López Férrez, 2009: 498-499) e incluso constituye el nombre de una revista como la creada por Ramón Gómez de la Serna a principios del siglo pasado. Y ciñéndonos a la escena, solo Jacinto Grau en *El señor de Pigmalión* identifica a este personaje mitológico con Prometeo, la figura del titán que robó el fuego a los dioses para dárselo a los hombres (Kidd, 2009: 276-277) y únicamente Eugenio d'Ors posee una pieza dramática, *El nou Prometeu* (1920), donde encontramos una clara actualización del mito pues «la obra termina con el triunfo definitivo del trabajador con claras alusiones a distintos movimientos sociales y revolucionarios del momento posterior a la primera guerra mundial» (Hinojo, 2009: 145). Por su parte, dentro del exilio, Max Aub escribió un relato, «Confesión de Prometeo» (1953), y alude a ese mito en otros pasajes de su obra (Montiel, 2014).

Los tres prometeos que comentamos a continuación tienen en común el tratarse de obras de escritores del exilio español de 1939, aunque mientras José Ricardo Morales ya había iniciado su trayectoria como dramaturgo antes de la guerra civil, los casos de Gómez Arcos y de Enríquez resultan diferentes pues estos dos últimos pertenecen a la llamada generación de *niños de la guerra*. Por su parte, si Morales y Enríquez escribieron sus piezas desde países hispanoamericanos, Chile y México, respectivamente, Gómez Arcos pasó su exilio en Francia.

De este último autor (1933-1998), se conserva un inédito mecanografiado de su *Prometeo Jiménez, revolucionario* (*Tragicomedia épica, dividida en dos partes y seis cuadros*) en la Biblioteca Nacional de España, fechado en junio de 1961, como atestigua su portada. Estamos ante una actualización del mito, pues la acción se sitúa «en un país imaginario, época aproximadamente actual» y en los diferentes cuadros y escenas se alternan dos espacios diferentes: «la sala escuela» (Gómez, 1961: 1, 8, 24, 38 y 41) y «el gabinete privado de Prometeo en el Palacio Presidencial» (Gómez, 1961: 19, 27 y 35). También en cada uno de los dos cuadros en que se divide la obra se respeta cierta unidad de tiempo pues se pasa del anochecer a los primeros albos en cada uno de ellos.

La manera de tratar el mito de Prometeo por parte de Gómez Arcos obedece a la concepción de dicho personaje como *salvador* —superhombre, para Pérez de Ayala y para la idea de pieza dramática que tuvo Nietzsche— de hombres y pueblos. Sin embargo, en esta ocasión, «el único corazón de nuestra patria» (Gómez, 1961: 6), tal y como se le define en un momento de la obra, no logrará convertirse en ese héroe libertador, en la línea y manera en que su padre, don Rafael, le solicita al principio de la obra: «Sí, Prometeo, yo, tu padre, te lo suplico, te lo ordeno: ¡quítales la antorcha a los dioses mezquinos, derriba el poder de los tiranos, consigue la libertad para nuestro pueblo!» (Gómez, 1961: 5).

Pero esta lectura en clave política del mito de Prometeo no llegará a buen fin. Ya desde el principio, descubrimos que el protagonista es una marioneta más de los que ejercen realmente el poder, los «financieros», que apoyarán la revolución que este inicia porque, en definitiva, «será el mismo caballo... Solo hay que cambiar... los jinetes que llevan las riendas» (Gómez, 1961: 4). Por tanto, el sacrificio al que obliga a la mujer que le ama, Ángela, y a toda su familia, no sirve para nada, como vemos ya en el tercer y último cuadro de la primera parte. Así, transcurrido un año tras la victoria de su lucha armada, Prometeo se conforma con la paz, desoyendo a su compañero de lucha, Cristóbal, quien le advierte

de los enemigos que tiene y que, además, está convencido de que «La revolución es un estado de lucha. De lucha constante» (Gómez, 1961: 20). Por otro lado, observamos que el personaje que da nombre a la obra ya está experimentando la soledad y las tentaciones que trae consigo el poder.

Los cambios en el personaje protagonista se volverán aún más evidentes en la segunda parte de *Prometeo Jiménez*. Su manera de vestir le acerca más a la de un tirano o dictador populista que a la de un revolucionario, pues «VA VESTIDO DE FRAC, Y LLEVA UNA BANDA DE SEDA E INSIGNIAS PROPIAS DE SU CARGO» en claro contraste «CON EL UNIFORME RÍGIDO Y MILITAR DE CRISTÓBAL» (Gómez, 1961: 27). Ninguno de quienes le seguían como a un salvador lo ven ya así: sea su padre, el cual ya no habla de él ni «del fuego sagrado» (Gómez, 1961: 32); la misma Ángela, para la que vuelve a resultarle más humano que héroe y con él que, por tanto, ya puede casarse; o el propio pueblo que empieza a rebelarse contra él, gracias al apoyo financiero con el que cuenta ahora el general contrarrevolucionario, Rómulo Dios (Gómez, 1961: 29). Solo Cándida permanece fiel a sus ideales y sigue creyendo en él, aunque pierda sus ideales al final, cuando solicite que sean enterrados con la bandera que ella misma bordó Prometeo y su propia fe en la revolución (Gómez, 1961: 45).

Por otro lado, como a cualquier dictador, apegado al poder y a su áurea de salvador de la humanidad, Prometeo, vive en total desconocimiento de lo que sucede a su alrededor, tal y como le advierte Cristóbal:

Ya sé que los hombres como tú cierran los ojos y miran con otra mirada más honda, que no ve lo inmediato. Pero mis ojos solo veían la cercana realidad del desbarajuste y el desmoronamiento. Y mis oídos... han permanecido sordos para tus palabras de paz y solo han escuchado el grito de guerra del General Rómulo Dios. Hoy, ese grito de guerra retumbaba en todo el país, es como una campana. Y el único que no lo oye eres tú (Gómez, 1961: 36-37).

De esta forma la obra acaba con el fusilamiento de Prometeo tras la victoria de las fuerzas comandadas por el general contrarrevolucionario que recriminará, a su vez, a todos sus familiares y seguidores en el cuadro final que «Todos le lloráis, pero ninguno habéis pedido clemencia para él. Queréis un héroe... muero» (Gómez, 1961: 45).

La vinculación con el mito clásico, que aparece narrado en la *Teogonía* de Hesíodo (vv. 535-616) y dramatizado en *Prometeo encadenado* de Esquilo, aparece en esta pieza de Gómez Arcos en diversos momentos y escenas y no solo en la elección del nombre del protagonista. De esta manera, la obra recoge al principio y al final, en boca de don Rafael, maestro de escuela y padre de Prometeo, el relato mítico griego donde el «fuego sagrado» se equipara con el «poder» que va a arrebatar nuestro héroe a los dioses o tiranos (Gómez, 1961: 5). Sin embargo, la pieza se cierra con el final cruel y fracasado de dicho intento revolucionario:

Nos cuenta la vieja literatura clásica que hubo una vez un hombre a quien los dioses adornaron de las más altas virtudes: la sabiduría, la inteligencia, la valentía... pero no de la humildad, ni de la caridad. Ese hombre se creyó un día tan poderoso como los mismos dioses, y se rebeló contra ellos, arrebatándoles el fuego sagrado. [...] Pero él, el generoso Prometeo, dentro de su corazón pensaba únicamente: «Yo venceré a los dioses. Yo venceré a los dioses». Nunca pensó en los hombres. Nunca estuvo la caridad en su pensamiento y los dioses le condenaron a muerte ignominiosa (Gómez, 1961: 45).

En otros momentos se alude también a ese fuego que caracteriza a su figura heroica. Así, en el cuadro segundo de la segunda parte, recupera sus ansias de lucha a la vez que el consabido cigarro que le enciende Cristóbal, antes de hacerle notar: «Cuando hicimos la revolución también fumabas. [...] Ganamos la revolución, y nunca más te vi fumar» (Gómez, 1961: 37). Por su parte, Prometeo parece, a lo largo de la obra, condenado a cumplir y morir por un ideal y una aureola de héroe que le han adjudicado los que lo rodean.

Hay una nube en su futuro (*Anuncio en dos actos y un epílogo*) es escrita por José Ricardo Morales (1915-2016) cuatro años después que la pieza estudiada anteriormente, en 1965 (Morales, 2009: 774). En ella van sucediendo elementos de la historia presente que se convierten en reales al mismo tiempo que se anuncian o enuncian. Por otro lado, la pieza supone la modernización del mito de Prometeo y de otro personaje de la mitología que aparece también en la obra, la Musa, «que cambió de oficio, dedicada a la ciencia, aunque sigue gustándole la ópera. Tanto se arregla y acicala Musa que nunca llega al espectáculo, situación que aprovecha Prometeo para inventar objetos útiles, beneficiosos a la humanidad» (Morales, 2009: 738). Esta sucinta descripción de los personajes y de la trama va acompañada de otros momentos irónicos que permiten al espectador distanciarse de cuanto se representa al recurrir al teatro dentro del teatro, por la alusión a la ópera que se está representando con idénticas acotaciones y personajes que los que ofrece la misma *Hay una nube en su futuro*, y que en esta ocasión lleva por título *Prometeo Desencadenado* o *No hay que Jugar con Fuego* (Morales, 2009: 736).³

De todas las tramas o elementos relacionados con el mito, Morales solo se centra en la descripción de Prometeo como «robador del fuego» (Esquilo, 2008: v. 494) y, por tanto, benefactor o auxiliador de la humanidad. Pero, paradójicamente, nuestro dramaturgo convierte los posibles beneficios de los avances científicos que el protagonista y su musa consiguen en desgracias e infortunios, pues Teo / Prometeo convertirá en humo letal todo cuanto toca o irá acompañado de un «montón de ceniza, producto del puro y la pipa que Prometeo fuma indistintamente»⁴ (Morales, 2009: 733) y él mismo se describirá como «Un mártir del tabaco, del fuego y la humareda» (Morales, 2009: 740).

A la denuncia de la desaparición de antiguos empleos tradicionales, como el de los deshollinadores (Morales, 2009: 741-752) —convertidos en cargos burocráticos innecesarios como el de «inspector de chimeneas» (Morales, 2009: 747 y 768)—, se añade el exceso de premura y rapidez que conllevan los avances científicos, de tal manera que «El mundo corre mucho más que corren todos sus inventores juntos. Desde aquí hasta el registro de patentes se me anticuaron varias invenciones» (Morales, 2009: 742). Por otro lado, si Prometeo se identifica y viene acompañado de una humareda, su musa irá siempre rodeada de la polvareda formada por esos polvos maquilladores que constantemente se pone (Morales, 2009: 733, 737, 751). Pero, a su vez, la polvareda y la humareda de dentro de la casa se corresponden con la provocada en el exterior por el hongo atómico (Morales, 2009:

³ Otros momentos en que los propios personajes recitan dentro de obra los papeles que representan dentro de la ópera o aluden a actos o programas de la misma los vemos en las páginas 748, 755-760, 764 y 771. E incluso al final de la obra se afirma que «tanto cuidó el segundo acto que, al parecer, le salió verdadero» (Morales, 2009: 773).

⁴ Encontramos referencias a ese humo producto de su actividad fumadora, en otras páginas: 739, 740, 751. O a la ausencia de esa posibilidad al final de la pieza: «No tenemos fogón. No podemos fumar» (Morales, 2009: 773).

745) que Prometeo ha ocasionado al convertirse, por un fallo, su «máquina de lluvia en máquina del trueno» (Morales, 2009: 749) y, por la creación de «la fábrica de humos» (Morales, 2009: 753) que derivará en la «fábrica de fuego nuclear» (Morales, 2009: 767) que, a su vez, acabará por «solucionar» dicho desastre pues «el efecto de la bomba suprime de inmediato a su causa, que es el hombre. ¡Aquí el efecto destruye a la causa!» (Morales, 2009: 760).

Pero, además de criticar los peligros del excesivo tecnicismo de la sociedad contemporánea, Morales cuestiona el excesivo poder que se les otorga a las máquinas-ordenadores con la presencia del robot Saú,⁵ supuesto autor de la ópera irreal y real que se está representando así como responsable de la idea de crear esa fábrica de humos que está destruyendo a la ciudad y, por extensión, a todo el mundo. También lanza una dura crítica contra la clase política a través de los personajes de *El ministro*, *El representante de los unos* y *el representante de los otros*, la alusión a ese «Ministerio de la Confusión» (Morales, 2009: 763-764) así como en diversos momentos del diálogo donde se afirma que «para demostrar su racionalidad creciente, deja las decisiones principales en manos de quienes todo lo dominan, sin saber qué dominan» (Morales, 2009: 765); «generalmente, responder a preguntas con política significa dejarlas sin respuesta» (Morales, 2009: 766); o bien «MUSA: (*Exaltada. Al Ministro.*) ¡Al fin se impuso su programa! ¡Triunfó la confusión total!» (Morales, 2009: 771).

Por último, en el epílogo (Morales, 2009: 773-774) que acompaña a los dos actos de que se compone la obra, recoge también Morales otro elemento mitológico sobre Prometeo. Se trata de la idea que aparece en Pseudo-Apolodoro y en Ovidio de que este había creado del barro al ser humano⁶ y a la que, de nuevo, nuestro dramaturgo le da la vuelta en ese diálogo entre Prometeo y Musa, los únicos personajes que quedan en medio de un mundo devastado por la energía nuclear. Así, ante la pregunta de Musa, «¿Tú fabricaste al hombre?», Prometeo responderá: «No estoy muy seguro... Unos decían que fui yo, pero los otros negaron siempre mi poder». Para acabar la obra preguntándose el protagonista: «Después de lo ocurrido, ¿crees que conviene hacer de nuevo al hombre? (Silencio.) Pensémoslo con calma. Hay mucho tiempo. (Silencio.) ¿Tomamos una taza de té frío?» (Morales, 2009: 774).

De esta manera el desenlace de la obra constata esa transformación del antiguo mito a partir de las palabras que dirige la Musa al Ministro de la Confusión al final del Tercer Acto:

¡Mitología! ¡El gran resorte de la humanidad! ¡Habladorías, fábulas, historias, lo que se dice por ahí: aquello de que vive la gente! Y como dicen que Prometeo entregó al hombre el fuego de los dioses, usted, en un acto de justicia que le honra, decidió reintegrárselo a sus dueños (Morales, 2009: 768).

⁵ Se puede barajar como hipótesis que el nombre de dicho robot proceda, por la crítica a sin sentidos de la sociedad actual, de las siglas de SAU o «Sociedad Anónima Unipersonal» o bien se haga alusión al baile «Sausau», propio de la Isla de Pascua con influencia de la Polinesia.

⁶ Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, I, 45, v. 1 y ss. Y en las *Metamorfosis* de Ovidio: «Natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris origo, / sive recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere cognati retinebat semina caeli; / quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis / finxit in effigiem moderantum cuncta deorum» (vv. 78-83).

Nos encontramos, por tanto, ante esos juegos de palabras y de argumentos heredados que resultan una constante en José Ricardo Morales, quien acudirá a la mitología y literatura clásica en otras ocasiones, como en *La odisea* (1965), *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* (1974), *Edipo reina o La planificación* (1998) y *El destinatario* (2002). En todas estas partes, su fina ironía, su exquisito manejo de las etimologías y de los vocablos, y su profundo conocimiento del mundo grecolatino le ayudan a mostrar el absurdo del mundo, las situaciones desquiciadoras y sin sentido con las que se enfrenta el hombre contemporáneo. De esta manera, podríamos decir que en esta obra confluyen los tres aspectos que caracterizan las dos etapas intermedias de su dramaturgia: la caracterizada por un «teatro en donde se plantea el conflicto del hombre moderno, destruido y aniquilado por la tecnificación irracional» y aquel «teatro que denuncia los abusos de poder» (Aznar, 2009: 23-24).

En *El fuego* (*Ensayo en dos actos*), de 1982, el escritor a caballo entre la segunda generación del exilio y la dramaturgia mexicana contemporánea, José Ramón Enríquez (1945), aúna la dimensión teatral con el plano de la realidad. Así, los protagonistas no serán los héroes mitológicos, como ocurría por ejemplo en su *Héctor y Aquiles*, sino los mismos actores: «PERSONAJES: EL ACTOR, EL DIRECTOR, EL BUITRE» (Enríquez, 1985: 67). Por tanto, la trama de la obra se divide en dos acciones: la dramatización de la pieza de Enríquez y los aspectos que rodean a la representación de *Prometeo encadenado* de Esquilo,⁷ algunos de cuyos fragmentos se recitarán de forma literal por parte de esos tres actores. Sin embargo, ambas dimensiones se funden en varios momentos y, sobre todo, en el desenlace de la pieza en una sola acción.

Esta construcción metateatral de la obra va acompañada de frecuentes juegos de palabras a partir de los diferentes significados que posee, por ejemplo, la palabra *fuego*, tan vinculada al mito de Prometeo como al título de la obra de Enríquez o al del mismo volumen donde la pieza se publica.⁸ Así puede ser considerado el elemento de combustión que robó el personaje mítico a los dioses o la fuerza dramática que quieren imprimir a la representación:

DIRECTOR: No es problema del texto ni es culpa tuya. Es que... ¡Es lo que está faltando!
 ACTOR (*Furioso*): ¿Qué? ¡Eso quiero saber, qué está fallando!

DIRECTOR: ¡El fuego! ¡Te falta a ti y a me falta a mí y le falta a este teatro y Esquilo quién sabe dónde dejó escondido el fuego...! (Enríquez, 1985: 71).

Por otro lado, nuestro dramaturgo ofrece en el tercer personaje una concepción muy original y que le aparta del modelo esquilero y de las versiones mitológicas del relato. Se diferencia del primero porque no elige, como ocurre en *Prometeo encadenado* y en otras representaciones artísticas que se conservan del mito, un águila que coma las entrañas del titán castigado por Zeus cada día: «De Júpiter, el águila sangrienta, / Encontrará en tus carnes alimento, / Y vendrá cotidiano convidado / En tu hígado negro a apacentarse» (Esquilo, 2008: vv. 1023-1026). En efecto, el tercer personaje de la pieza y quien sustenta el

⁷ De hecho, el propio Enríquez anota a pie de página las dos traducciones de dicha tragedia griega que ha tomado como referencia (Enríquez, 1985: 70).

⁸ *Teatro 2. El fuego* es el título global del volumen en que se incluye, junto con otras dos piezas, *El fuego*, que ocupa las páginas finales (Enríquez, 1985: 63-109).

papel de contrapunto poderoso a ambos será un buitre. Curiosamente, existe un drama histórico de Joaquín Tomeo y Benedicto que lleva por título *El buitre de Prometeo*, aunque ni los personajes ni la trama —un intento frustrado de asesinar al conde de Barcelona Berenguer Ramón II— tengan nada que ver con la recreación del mito (Tomeo, 1860). E idéntico título al de Tomeo eligió Unamuno para su frustrada obra dramática y para una de sus composiciones poéticas (Canto Nieto, 2006: 286-287).

Pero, además, en esta ocasión no estamos ante un actor que se disfraza de animal, sino que Enríquez hace hincapié en que se trata de un buitre de carne y hueso, absolutamente real: «Bajo la máscara está un maquillaje gris y rojo que estiliza el rostro de un buitre» (Enríquez, 1985: 76) o «Desde el telar, el Buitre desciende sobre él. Pájaro negro de enormes alas. En lugar de la máscara que ha usado hasta aquí, trae un pico curvo» (Enríquez, 1985: 91). De esta manera, este personaje irá cambiándose de máscaras durante las diversas escenas de la obra para transformarse en un «alto ejecutivo» que produce la obra (Enríquez, 1985: 72); «policía judicial» (Enríquez, 1985: 82-83 y 86); «predicador» (Enríquez, 1985: 88); «anciano venerable» (Enríquez, 1985: 98); o «disfrazado de Temis» (Enríquez, 1985: 103).

La relevancia de este personaje dentro de la trama se irá desvelando a lo largo de toda la pieza, pero siempre ejerciendo como representante del poder opresor. Así, el Buitre reducirá las posibilidades de ensayar la obra como ellos desean, a la vez que provocará que se forje la rebeldía abierta del Actor y la actitud sumisa del Director:

DIRECTOR: No debiste retarlo. Esa gente está acostumbrada a matar... Tuviste suerte de que solo te golpeará... ¿Cuándo aprenderás a contenerte? Estamos en un mundo que debemos aceptar tal como es. No es posible romper sus reglas. ¡Hay que aprender a soportarlo todo! ¿Entiendes? ¡Debemos aguardar y callar cuando es preciso! (Enríquez, 1985: 87).

De esta manera, en el segundo acto nos encontramos con el enfrentamiento entre el Buitre y el Actor, que Enríquez de nuevo llevará acertadamente a la manera teórica de interpretar los mitos. Por tanto, mientras el Buitre considera que los clásicos son exclusivos a una minoría selecta, el Actor les otorgará una dimensión real y considerará que son actuales y vigentes para cualquier hombre, en cualquier época por la realidad que en ellos subyacen:

BUITRE: No. El universo de Esquilo es el universo de los dioses, de los titanes y de los semidioses: otra dimensión a la que solo unos cuantos escogidos podemos acceder...

ACTOR: Pero, precisamente, de ese mundo irreal se robó el fuego para traerlo al hombre, en este mundo real... ¿No es esa la tragedia de Prometeo? (Enríquez, 1985: 100).

Y se preguntará si con la actualización, en concreto, de la tragedia de Esquilo, «¿Celebramos las exequias de un héroe encadenado o nuestros propios ritos...?» (Enríquez, 1985: 102). Por ello no es de extrañar que el Buitre acabe por encadenar y comer las entrañas del Director mientras el Actor salta al patio de butacas y se convierte en un verdadero Prometeo, símbolo de la lucha contra cualquier poder opresor (Enríquez, 1985: 108).

Como podemos comprobar en estas tres piezas dramáticas de autores exiliados, la actualización del mito de Prometeo cobra dimensiones y ofrece mensajes muy diferentes. Desde la imposibilidad de un *salvador* real de la humanidad en *Prometeo Jiménez* de

Agustín Gómez Arcos, a la concienciación como hombres que quieren librarse de cualquier cadena u opresión en *El fuego* de José Ramón Enríquez. Será José Ricardo Morales, con el distanciamiento y la ironía con que muestra el absurdo y la incertidumbre de este mundo en todas sus obras, quien nos deje, a modo de conclusión, la pregunta en el aire de si vale la pena entonces «hacer de nuevo al hombre».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZNAR SOLER, Manuel (2009). «El teatro en su exilio chileno de José Ricardo Morales (1938-1992)», en José Ricardo Morales, *Obras completas. Teatro, I*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 9-26.
- BENAVENTE Y BARREDA, Mariano (2009). «Influencias de la mitología griega en Valle-Inclán», en Juan Antonio López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. I. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 287-292.
- CABALLERO, José Antonio (2009). «Los mitos clásicos en la novela de Ramón Pérez de Ayala», en Juan Antonio López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. I. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 149-160.
- CANTO NIETO, José Ramón del (2006). «El mito de Prometeo en la poesía y en la filosofía de Miguel de Unamuno», *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, pp. 283-305, en línea: <https://goo.gl/z3bp21> [URL acortada].
- ENRÍQUEZ, José Ramón (1985). *Teatro 2. El fuego. Orestes parte, Ciudad sin sueño y El fuego*. México: Universidad Autónoma de Puebla, pp. 63-109.
- ESQUILO (2008). *Prometeo encadenado*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Odas, epístolas y tragedias*, en línea: https://es.wikisource.org/wiki/Prometeo_encadenado [consulta: 01/03/2016].
- GARCÍA GUAL, Carlos (2009). *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: FCE.
- GÓMEZ ARCOS, Agustín (1961). *Prometeo Jiménez, revolucionario*, «tragedia épica, dividida en dos partes y seis cuadros original de Agustín Gómez Arcos», Madrid, junio de 1961, 45 fols. Signatura de la Biblioteca Nacional: T 36933.
- HINOJO ANDRÉS, Gregorio (2009). «Innovación y pervivencia en el *Prometeo* de Eugenio d'Ors», en Juan Antonio López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. I. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 141-147.
- KIDD, Michael (2009). «Del objeto al sujeto: fetichismo y autonomía en *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau», en Juan Antonio López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. I. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 275-285.
- LÓPEZ FÉREZ, Antonio (2009). «Mitos y personajes míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo», en Juan Antonio López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. I. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 455-508.
- MONTIEL RAYO, Francisca (2014). «Un mito para el siglo XX: Prometeo en la obra de Max Aub y Albert Camus», *El Correo de Euclides*, 9, pp. 128-134.
- MORALES, José Ricardo (1992). «Don Miguel de Unamuno, persona dramática», *Anthropos. Revista de Documentación científica de la cultura*, 133 (junio), pp. 14-15. (El texto completo había aparecido antes en *Al pie de la letra*, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1978, pp. 64-68).
- MORALES, José Ricardo (2009). *Hay una nube en su futuro. Obras completas. Teatro*, vol. I, ed., estudio introd. y bibliografía de Manuel Aznar Soler. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- OVIDIO NASO, Publio (1892). *Metamorphoses*, ed. y trad. de Hugo Magnus. Gotha (Germany): Friedr. Andr. Perthes, en línea: <http://goo.gl/HrGDch> [URL acortada; consulta: 01/03/2016].
- TOMEY Y BENEDICTO, Joaquín (1860). *El buitre de Prometo. Drama histórico en tres actos*. Madrid: Imprenta de Vicente Lamala, en línea: <https://play.google.com/books/reader?id=MblXAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA10> [consulta: 01/03/2016].

CÉSAR VALLEJO Y LA POESÍA ESPAÑOLA

Nazaret SOLÍS MENDOZA¹

Han pasado largos años
Y aquí muchos te queremos
Seguirán pasando años
Y te seguimos queriendo
«Vuelves se diría que vuelves»
(Grande, 2001: 26)

Sin temor a dudas, afirmamos que la obra de César Vallejo ha sido —y sigue siendo— uno de los sucesos poéticos más estremecedores del siglo xx. Él se halla a la cabeza de ese nuevo siglo de oro ya no exclusivo de las letras españolas, sino de toda la literatura escrita en lengua castellana. Vallejo es el sello de una nueva hermandad panhispánica, pues en su poesía se hallan indisolubles la herencia americana y la española. Esa refrescante síntesis fascinará a las generaciones posteriores, allanándoles el camino para maravillarnos con nuevos niveles de excelencia poética. Así, pues, estamos ante un doble camino de influencias hispanas que se intercepan en la obra del vate peruano. Aquí las recorreremos.

¹ Este ensayo nace de la tesis *César Vallejo y la poesía de la generación española del cincuenta* (2009), con la que obtuve el máster en Filología Hispánica, por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y gracias a una beca de la Fundación Carolina. Este trabajo fue supervisado por el doctor Miguel Ángel Garrido Gallardo, con quien siempre estaré en deuda por los consejos profesionales y por la amistad que se forjó más allá de las aulas.

1. LA ASCENDENCIA HISPANA

El primer contacto directo con la cultura española se da a través de los abuelos paterno y materno, los sacerdotes gallegos José Rufo Vallejo y Joaquín de Mendoza, respectivamente. El segundo contacto se plasmará a través de la tesis de bachiller titulada *El romanticismo en la poesía castellana* (1915). En ella, centra su atención en los poetas españoles y anota breves referencias a autores hispanoamericanos. Años después, en 1925, ya en tierras europeas y viviendo en París, Vallejo obtendría una beca de estudios por parte del Gobierno español. Él realizaría esporádicos viajes a España, solo para cobrar el dinero de la beca. Estos viajes facilitarían un tercer encuentro, mucho más cercano, con el mundo hispánico. Aquí, Vallejo haría amistad con Federico García Lorca, José Bergamín, Gerardo Diego y Juan Larrea, representantes de la Generación del 27 y la Generación del 36. Con su ayuda, publicaría, en Madrid: *Rusia en 1931*, *El tungsteno*, *Crónica incaica*, *La danza del Situa*, *Trilce* y una serie de artículos periodísticos y ensayos. En 1930, César Vallejo, Armando Bazán y Juan Luis Velásquez, por órdenes del gobierno francés, fueron expulsados del país. Debido a ello, Vallejo inicia, en 1931, el cuarto y definitivo contacto con España, contacto que se intensificaría con la guerra civil española y que duraría hasta el final de sus días.

Las actividades que realizó en España están documentadas y ampliamente examinadas por sus biógrafos, amigos y por Georgette de Vallejo, su esposa. Además, Julio Vélez y Antonio Merino han realizado un excelente trabajo en el libro *España en César Vallejo* (1984). Por ello, nos eximiremos de hacer un recuento exhaustivo de su vida, conferencias y congresos en los que participó, así como de su copioso trabajo poético y ensayístico. En cambio, concentraremos nuestra atención en explicar la presencia de la poesía española (la del Siglo de Oro, principalmente) en sus poemas, aspecto de primordial interés para la comprensión del significado global de la obra poética vallejeana.

Giuseppe Bellini ha encontrado una serie de afinidades con la poesía de Quevedo. Para él, la más evidente relación se da en la asociación tiempo-muerte, temas por demás barrocos: «Vallejo comparte con el poeta español el sentimiento de dominación del tiempo, pero él lo considera como algo hostil que conjura contra el hombre» (1976: 15). En ambos, la muerte es vivida, actual, siempre presente, un estar muriendo inevitablemente. Sin embargo, el tratamiento del dolor y la muerte no posee en Vallejo² esa intención moralizadora que sí encontramos en Quevedo.³ Nótese la relación corazón-recuerdo entre «Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón el postrer día» («Conoce la diligencia...», vv. 1-2) y los siguientes versos vallejeanos: «Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo» («Piedra negra sobre una piedra blanca», vv. 1-2). En ambos versos hay consciencia del final, como hecho futuro y físico, pero que se vive y siente en un interno tiempo presente. Estas semejanzas se ponen de relieve en los siguientes textos en prosa:

Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos güesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos («Sueño de la Muerte»).

² Los poemas de Vallejo han sido extraídos de la edición de Ricardo González Vigil (1991).

³ Los poemas de Quevedo han sido extraídos de la edición de José Blecuá (1963).

Estáis muertos, no habiendo vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino el no haber sido sino muertos siempre («LXXV», Vallejo).

Las relaciones entre la poesía del peruano y la de Lope de Vega son pocas. En los siguientes versos, Vallejo asimila del poeta español la enumeración, el asíndeton y la variación del infinitivo a pretérito imperfecto. Aquí los versos de Lope:⁴

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
Áspero, tierno, liberal, esquivo,
Alentado, mortal, difunto, vivo,
Leal, traidor, ofendido, receloso.
(«CXXXVI», vv. 1-4)

Aquí los de César Vallejo:

Transido, salomónico, decente,
Ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuro,
Iba, tornaba, respondía; osaba,
Fatídico, escarlata, irresistible.
(«Transido, salomónico, decente», vv. 1-4)

Las coincidencias más fuertes son las que encontramos entre el soneto 70 de Lope:

Quiero escribir y el llanto no me deja;
pruebo a llorar y no descanso tanto
vuelvo a tomar la pluma y vuelve el llanto;
todo me impide el bien, todo me aqueja
(vv. 1-4)

y el poema «Intensidad y altura» de Vallejo:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
Quiero decir muchísimo y me atollo;
No hay cifra hablada que no sea suma,
No hay pirámide escrita, sin cogollo.
(vv. 1-4)

Aunque no es patrimonio exclusivo del áureo poeta, sino de toda la tradición petrarquista, tanto el peruano como el español renombran, poéticamente, a las mujeres con quienes han tenido alguna relación amorosa. Si en los poemas de Lope son «Belisa» o «Filis», en los de Vallejo serán «Rita» o «Tilia»:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
De junco y capulí
(«Idilio muerto», vv. 1-2)

⁴ Los poemas de Lope de Vega han sido extraídos de la edición de Felipe Pedraza (1994).

Luciré para Tilia, en la tragedia,
 mis estrofas en óptimos racimos;
 («Ascuas», vv. 1-2)

Las relaciones intertextuales entre Vallejo y Góngora son más fuertes, aunque no se han estudiado ampliamente. Aquí juzgamos *Trilce* como el poemario más gongorino; no estaría desencaminado quien estudie este texto vallejiano como una recreación de las *Solitudes*. Anotamos cómo el bullicio de los primeros versos de *Trilce* «I» se asemeja a la inspiración de la musa en medio de esa «soledad confusa». Noten cómo, en Vallejo, el yo poético busca la reflexión a través del pedido de tranquilidad, algo casi imposible de lograr. «Quién hace tanta bulla y ni deja / Testar las islas que van quedando» (vv. 1-2).

La *obscuritas* predominante en *Trilce*, que experimenta con las fronteras del sinsentido, luce claramente su ascendente culterano: «Al ras de batiente nata blindada / de piedra ideal. Pues apenas / acerco el 1 al 1 para no caer» («XX», vv. 1-3).

Si bien, en la forma, la poesía de César Vallejo revela el influjo barroco (omnipresente, por entonces, en la literatura y la cultura peruanas), España no se encontraba dentro de las primeras y primordiales preocupaciones poéticas y políticas de Vallejo. No obstante, al estallar la guerra civil, su actitud cambió hacia el compromiso total con la República y sus combatientes, hasta el punto de escribir uno de sus mejores poemarios a la madre España, *España, aparta de mí este cáliz*, que sufría por la sangrienta guerra entre sus hijos. A partir de entonces, su poesía intensificará los matices políticos y propagandísticos. Por ello, varios de sus poemas fueron escritos con la clara intención de ser leídos por los combatientes, incorporando algunas de las imágenes comunes, personajes, ideas y lemas que caracterizaron a la poesía en favor de la República. La construcción de «Himno a los voluntarios de la República» gira sobre este interés: el poeta ubica en un mismo nivel a figuras de relevancia histórica y artística como Cervantes, santa Teresa y Goya, con personajes más cercanos a los combatientes: Lina Odena, joven comunista que se suicidó antes de ser atrapada por el enemigo, y Antonio Coll, ex marinero que murió al destruir tanques enemigos.

La España en guerra adquiere la máxima importancia en las preocupaciones del poeta, quien trasloca los significados del símbolo materno, predominante en *Trilce*, hacia la imagen dolorosa del territorio hispano. España se convierte en «madre y maestra» y, entonces, su presencia y significación alcanza niveles metafísicos y existenciales. La vida, la libertad y la última protección que le queda al poeta son alteradas por la cruenta lucha entre hermanos. Con España, Vallejo va al rescate de la madre universal y al rescate del Hombre, en mayúscula. Sin embargo, el peruano sabe que tal tarea se escapa a toda solución presente; de ahí que el pedido se extienda hacia el futuro, como una penosa herencia del adulto al niño: «...si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla!...» (*España, aparta de mí este cáliz*, vv. 48-50).

2. LA DESCENDENCIA PERUANA

El mundo literario español ya había empezado a conocer y reconocer la obra de Vallejo. Recordemos, por ejemplo, que el entonces joven poeta Leopoldo Panero promovía, como muestra de admiración, tertulias en Madrid donde Vallejo era el principal invitado.

Con el establecimiento de la dictadura franquista, la poesía del poeta santiaguino fue vetada, por ser considerada revolucionaria. Entonces, su obra circuló subterráneamente, a través de copias manuscritas o de la transmisión oral. Más adelante, las revistas de carácter literario permitieron el conocimiento y la vigencia de su obra poética y, a su vez, ayudaron al reconocimiento y la adhesión de muchos autores españoles, principalmente los de la generación del cincuenta.

En un excelente trabajo realizado por Fanny Rubio (1976), se da noticias de las revistas poéticas españolas de los años cincuenta en las que aparecen publicados poemas de Vallejo y algunos comentarios a su poesía: *Ágora* (1951), *Doña Endrina* (1951), *Aljibe* (1951), *Alcándara* (1951), *Trilce* (1952), *San Borondón* (1958), *Despacho literario* (1960), *Colliure* (1961), *Mejana* (1965), entre otras. Resaltamos que, en 1949, la revista leonesa *Espadaña*, número 39, le rindió un homenaje especial a cargo de Leopoldo Panero, Luis Vivanco, José María Valverde, entre otros. En estas revistas se descubre, además, que los poetas catalanes y canarios conocen a Vallejo y que muchos de ellos son influidos por su poesía. Felipe Baeza, Arturo Maccanti y Manuel Padorno, todos ellos admiradores de la poesía de Vallejo y deseosos de reemplazar a los poetas sociales a través de una lírica más ambiciosa, estética y moralmente. Transcribimos, como testimonio, unos versos de «Sol de Las Canteras»,⁵ de Manuel Padorno:

[...] Entonces vino Alonso,
Neruda, César Vallejo, Machado,
me levantaron de la arena, tuve
que trabajar el pan que me comía
entre aquellos que fueron mis hermanos

Dentro de los primeros estudios sobre la poesía de Vallejo, destacan los realizados, en 1952, por José María Valverde titulados «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo» y «César Vallejo y la palabra inocente», recogidos más tarde en su libro *Estudios sobre la palabra poética* (1952). En febrero de 1960, en plena dictadura franquista, la revista *Índice de artes y letras*, de Madrid, le dedicó un homenaje especial en el número 134. Por otro lado, José Ángel Valente publicó, en 1971, el ensayo «César Vallejo, desde esta orilla», incluido en el libro *Las palabras de la tribu* (1971). En dicho trabajo, Valente considera como notas fundamentales de la poesía de posguerra tanto el sentimiento de solidaridad humana como la potenciación cordial del lenguaje poético, que lo llevó a afirmar: «La poesía de posguerra puede considerarse plenamente precedida por Vallejo» (1994: 108).

A partir de la década del cincuenta, la figura del peruano adquiere una presencia vital y trascendental en autores como Blas de Otero, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda, Ángel González, Carlos Sahagún, Félix Grande... Como sabemos, esta generación desarrolló su actividad poética no solo sumida en un empobrecimiento cultural a causa de la dictadura franquista, sino también desconectada con las estéticas dominantes antes de la guerra, de la inmediata posguerra y la de los poetas del exilio. Este escenario facilitó para que el espíritu y mensaje de Vallejo calara hondo y se convirtiese en uno de los maestros que tanto necesitaban: se trataba de un espíritu nuevo, solidario, que se unía a su lucha por la libertad, tanto poética como espiritual. Ellos se convertirán en

⁵ En Fanny Rubio, 1976, p. 485.

cauce por el que el universo poético de Vallejo pasará a la historia y al mundo literario posterior. El poemario *Taranto. Homenaje a César Vallejo* (1961), de Félix Grande, es síntoma temprano e indiscutible de la fascinación literaria y de la adhesión vital que suscitan los versos del universal poeta peruano. Así, en «Como el nombre de un dios», Grande no teme en realizar ejercicios de reescritura —un tributo sincero— del vallejiano «Voy a hablar de la esperanza»: «Sufro porque sé juzgarme pero me amo. Sufro porque a la vez me amo y me juzgo. Sufro porque me aman. Sufro porque van a caer bombas atómicas. Sufro porque me da miedo la tuberculosis. Sufro porque soy un cobarde».

Las correspondencias intertextuales se dan, principalmente, en los niveles léxico y sintáctico. Claudio Rodríguez (2001), por ejemplo, a pesar de no ser abiertamente vallejiano, sí deja escapar algún grito profundamente agotado. Si Vallejo escribió: «¡Más valdría, en verdad, / que se lo coman todo y acabemos!» («Y si después de tantas palabras», vv. 5-6). Rodríguez vuelve a repetir: «¡Que todo acabe aquí, que todo acabe / De una vez para siempre!» («Don de la ebriedad», Libro primero, IX, vv. 12-13).

Estas relaciones no se limitan al plano expresivo del lenguaje poético, como homenaje o mera imitación, sino que se extienden al nivel de las intuiciones y preocupaciones vitales, nutriendo y caracterizando toda la poesía de esta generación. La madre, la muerte, el tiempo, Dios, la guerra civil... son temas constantemente compartidos por los poetas españoles de mediados del siglo xx y que develan una fuerte presencia de la obra vallejiana. Cito como ejemplo a Antonio Gamoneda,⁶ uno de lo más sorprendentes poetas de la Generación del 50, quien comparte con el vate peruano la preocupación por la muerte y la fugacidad de la vida. Si la poesía de Vallejo gira en torno al dolor, en la de Gamoneda, el miedo y la muerte serán sus motivaciones centrales. No por nada él ha definido su obra como una peculiar «poética de la muerte» (2000: 8).

La primera noticia que nos ofrece Gamoneda de la muerte es que siempre vendrá: es un futuro latente, ocurrirá tarde o temprano y será el término de la existencia terrena. Esta constatación y aceptación le llevará a valorar la existencia desde un plano negativo, con vistas hacia el final: «Llanto en la lucidez, verdades cóncavas: / “No vale nada la vida, / la vida no vale nada”». Estos versos transmiten cierta resignación ante una verdad desalentadora; tal actitud se contrapone a la de Vallejo, quien, desesperado y resistiéndose ante aquella evidencia, grita: «¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida!» («Las ventanas se han estremeado»).

Los versos de Gamoneda muchas veces tienen un matiz sentencioso, en el que siempre destaca la verdad del hallazgo: «Esta es la tierra, donde el sufrimiento / es la medida de los hombres [...]». Vallejo ya lo había puesto en práctica. Su visión del mundo desde la perspectiva del dolor lo llevó a sentenciar desde el primer verso: «Hay golpes en la vida, tan fuertes... yo no sé!» (*Los heraldos negros*, v. 1). En ese sentido, la ausencia de esperanza imprimirá de resignación e indiferencia a ambos poetas. En Gamoneda: «Yo no tengo esperanza sino una pasión cuyo nombre tú no vas a decirme. / Yo no tengo esperanza sino una pasión cuyo nombre no va a tocar tus labios» y «La indiferencia está en mi alma. Es la vejez de la misericordia». Vallejo sencillamente declaró: «Estáis muertos» («LXXV»).

⁶ Los poemas de Antonio Gamoneda han sido tomados de la edición de Amelia Gamoneda y Fernando de la Flor (2006).

3. ... ABRAZÓ AL PRIMER HOMBRE; ECHÓSE A ANDAR...

La poética de César Vallejo nutre la poesía española del siglo xx a través de dos vertientes de influencias: primero, por medio de la renovación de formas y temas puestos de moda en el barroco hispano. La poesía de César Vallejo lleva a los extremos los aportes de Quevedo y Góngora, principalmente. Segundo, a través de la liberación y la reflexión de la palabra poética, que llevará, posteriormente, a los debates sobre la comunicación y el conocimiento en poesía. Esto último nos permite afirmar que la poesía de Vallejo no solo es un cauce de actualización de la poesía española, sino también, el inicio de una nueva poética, de una renovada visión de la realidad.

Visto así, los alcances de la literatura peruana son mayores de lo sospechado hasta ahora; basta con apreciar lo que ha contribuido la imagen de Vallejo al proceso renovador de la literatura española.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BELLINI, Giuseppe (1976). *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo xx: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. New York: Eliseo Torres & Sons.
- GAMONEDA, Antonio (2000). *Solo Luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GAMONEDA, Amelia y FLOR, Fernando de la (eds.) (2006). *Sílabas negras*. Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.) (1991). *César Vallejo. Obras completas*, tomo I. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- GRANDE, Félix (2001). *Taranto. Homenaje a César Vallejo*. Madrid: Universidad Popular José Hiertro.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (ed.) (1994). *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. Castilla-La Mancha: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2001). *Poesía Completa (1953-1991)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- RUBIO, Fanny (1976). *Revistas poéticas españolas: 1939-1975*. Madrid: Turner.
- VALENTE, José Ángel (1999). *Punto cero (1953-1976)*. Madrid: Alianza editorial.
- VALVERDE, José María (1952). *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid: Escelicer.
- VÉLEZ, Julio y MERINO, Antonio (1984). *España en César Vallejo*. Madrid: Fundamentos.

REVISTAS Y PERIÓDICOS ILUSTRADOS DEL MODERNISMO

Ana SUÁREZ MIRAMÓN
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Durante el siglo XIX, sobre todo desde fines de los años 30, las publicaciones periódicas ya habían ido apuntando las novedades en literatura; incluso tuvieron mucho que ver con los cambios estéticos desde el Romanticismo al Realismo. Basta recordar el semanario *El Artista* (1835-1836), fundamental para el Romanticismo, donde publicaron Espronceda o Zorrilla; *El Museo Universal* (1857-1869), después transformado en *La Ilustración Española y Americana* (desde 1870 a 1921), que fue canal para Bécquer y Núñez de Arce, y *La Revista Contemporánea* (1875-1907), clave para el último cuarto de siglo. Desde entonces los movimientos ideológicos y estéticos se dieron a conocer en primer lugar por la prensa. Además los grandes renovadores del Modernismo, con Rubén a la cabeza, fueron periodistas y asiduos colaboradores de la prensa. Valle-Inclán, Azorín, Baroja, Maeztu, Unamuno se hicieron famosos por este medio y mucho antes que por sus libros. Como afirmó Mainer,

Si algo merece el nombre de modernismo [...] es, antes que otra cosa, un programa temático, una actitud profesional del escritor y, sobre todo, la acción de revistas, periódicos y editoriales que entronizan entre 1900 y 1910 una nueva idea del arte y de su función en la vida colectiva (Mainer: 12).

El Simbolismo ya había instituido la relación entre escritores y artistas y las revistas más importantes de Francia (*La plume*, 1889; *Le Mercure de France*, 1890, y *La Revue Blanche*, 1891), compartían los mismos ideales. Toulouse Lautrec coincidía en ellas con los poetas más conocidos, Mallarmé y Verlaine, y, en Inglaterra, Dante Gabriel Rossetti y los prerrafaelistas compartían las mismas páginas de prensa. Los músicos también forma-

ban parte, y fundamental, de esta unidad artística, como la formada por Debussy y Maeterlinck. El músico, en 1901, en *La Revue Blanche*, había afirmado que «el arabesco musical o más bien el principio de la ornamentación está en la base de toda forma de arte» (Masini: 128). En este ambiente finisecular surgió un extraordinario interés por llevar el arte a la vida cotidiana para luchar contra el pesimismo de la época. Varios hechos concurren en favorecer el éxito de las revistas: los adelantos técnicos, que permitieron unos formatos y tipografía mucho más atractivos; la mejora en las comunicaciones, que favoreció la difusión de noticias con gran celeridad; la posibilidad de multiplicar las tiradas gracias a la industria; la consideración de negocio por parte de las empresas editoriales (Seoane y Sáiz) y la participación de los escritores en la prensa. Además, y por encima de todo, las ideas de Schopenhauer, Ruskin y William Morris sobre la idea salvadora del arte en un mundo industrializado marcaron la nueva actitud de los primeros años del siglo xx. También la concepción del arte total wagneriano, autor traducido y representado con gran éxito en los primeros años de siglo en Barcelona, orientó en esa necesidad artística para la vida. Las publicaciones, del mismo modo que los demás aspectos de la vida, trataron de hacer atractiva la existencia, por sí misma desagradable y pesimista, e incorporaron en su nómina, escritores y artistas por igual, y estos, gracias a los medios técnicos, vieron sus obras multiplicadas.

Los artistas ilustraron desde entonces todo tipo de objetos (cajas de cerillas, marcas de gran prestigio, como AEG, carteles publicitarios, papeles de decoración, industrias de coches, joyas, vajillas e incluso las cartas de los restaurantes). Se trataba de una época y de una estética que, siguiendo la definición del Modernismo realizada por Juan Ramón Jiménez, deseaba «recuperar la belleza sepultada durante siglos», y el diseño artístico constituyó una de las salidas profesionales de los pintores, lo que benefició enormemente a la cultura. Asimismo, las interrelaciones artísticas, que ya estudiamos en otro lugar (Suárez, 2006), favorecieron la afición a la pintura por parte de los escritores, de manera que la ilustración no constituía un adorno extraño al contenido literario, sino que respondía a los mismos principios estéticos al tiempo que interpretaba con imágenes la sensibilidad literaria.

Entre los adelantos técnicos, el fotograbado con cinc, que permitía usar los colores, junto al perfeccionamiento de la tipografía y la creación de agencias mundiales, permitieron un desarrollo extraordinario de las ilustraciones. En el plano económico social, la consideración del periodismo como empresa (sobre todo en la prensa diaria) y la profesionalización del periodista (en 1895 se fundó en Madrid la Asociación de la prensa) consiguieron una auténtica transformación en las publicaciones, bien visible en torno a 1900. Los cambios afectaban a forma externa (tipografía variada, alternancia de diferentes tipos y tamaños de letras, titulares llamativos y amplios espacios publicitarios ilustrados y fotografías) y al contenido. A diferencia de los periódicos del siglo xix, en su mayor parte informativos (formadores de una opinión política, ideológica o doctrinal), los nuevos incluían reportajes, entrevistas, crónicas, artículos culturales y secciones de pasatiempo. Todo ello hacía más atractiva la lectura de periódicos y revistas, distinción que por entonces no estaba marcada. En principio se consideraban periódicos las publicaciones de gran formato e impresas en papel *prensa*, con contenido especializado y de aparición periódica (semanal, mensual), aunque hoy podríamos llamar a algunos de ellos revistas. Por otra parte, si lo propio de los periódicos era su carácter empresarial, cuyo interés podía ser

propagandístico o cultural, también determinadas revistas (*La Ilustración Española y Americana* o *La España Moderna*), por sus altos ingresos, se autofinanciaban como empresas. Pero la prensa de propaganda política (*El Socialista*, *La lucha de clases*), financiada por partidos, o la de interés cultural minoritario (revistas modernistas), financiada por sus colaboradores, podían ser lo mismo periódicos que revistas. Otras posibles diferenciaciones podrían ser su enfoque y la importancia concedida a las ilustraciones, pero tampoco aseguran la separación entre revista o periódico.

El caso de la revista *La España Moderna* fue único. Se trataba de una verdadera empresa cultural que no olvidaba la realidad diaria. Fue una de las que más permaneció (de 1899 a 1914) gracias a sus características: buen papel, formato libro, diversidad de temas y divulgadora de las corrientes de pensamiento más importantes. Sin embargo, no hay duda de que los diarios eran las publicaciones periódicas dedicadas sobre todo a la actualidad sociopolítica, mientras que las revistas tenían un objetivo más cultural (literario y artístico) aunque también grandes periódicos, como *El Imparcial* (1867-1933), dedicaron un suplemento literario, *Los Lunes del Imparcial* (1874), que fue imitado por otros, como *El País* (*Hoja literaria*, también los lunes, desde 1899), y algunos otros, como *Germinal*, trataron de equilibrar el compromiso político con el cultural, o *El Madrid Cómico*, que atendía por igual al humor y la literatura.

Para el tema que nos ocupa resulta muy importante la presencia del arte gráfico en las publicaciones especializadas y en las de noticias generales. Aunque el grabado se podía contemplar ya en algunas revistas satíricas y magazines de 1830, en las décadas siguientes se produjo un gran avance gracias a la tecnología, hasta incluir en sus títulos el término *Ilustración* (la de *Madrid* contaba con la colaboración de Valeriano Bécquer), pero fue a fines de siglo cuando el cambio resultó fundamental. En el interés que va teniendo la ilustración hay que recordar que, desde fines del siglo XIX, y con la importancia de los reportajes, había crecido la utilización de la fotografía, presente en la prensa desde el Romanticismo (Laurent), y cuya factura constituyó también un importante motivo de creación para escritores como Azorín. La fotografía fue relegando al grabado para reproducciones de cuadros, edificios y monumentos, mientras que la ilustración se integró en el texto literario. Al tiempo que crecían las ilustraciones aumentaban también las fotografías cuya misión era aportar veracidad a las noticias recogidas, especialmente las relativas a la guerra.

Gracias al Modernismo, que estrechó los lazos entre las distintas artes, escritura y arte se ayudaron mutuamente. Grandes pintores colaboraron en publicaciones (Juan Gris en *Blanco y Negro* y *Renacimiento Latino*, 1905; Benjamín Palencia, Enrique Ochoa y Penagos en *La Esfera*; Picasso en *Arte joven*) ilustrando relatos o adornando las páginas. Prácticamente todas las revistas, trataran o no de la nueva estética, vieron enriquecido su mensaje gracias a las ilustraciones. Un ejemplo muy interesante fue la revista *El teatro* (1900-1905) considerada «la primera gran revista ilustrada del siglo XX» y, aunque sus ilustraciones eran en su mayor parte fotográficas, ofrecía una nutrida información de cada aspecto del teatro y de su desarrollo durante esos años.¹

Sin embargo, para experimentar lo que significó la evolución de la ilustración en su modalidad artística y fotográfica, y el consiguiente éxito de público que trajo consigo, es

¹ El Centro de Documentación Teatral ha realizado la edición digitalizada de los 63 números (y 1200 páginas) de la revista.

preciso acudir a la revista *Blanco y Negro*, semanario de información general fundado en 1891 en Madrid y considerada la mejor de las ilustradas a principios de siglo. En su presentación se afirmaba el interés por hacer «una crónica constante de la vida moderna» y en su portada se expresaba esa modernidad en el grabado de Ángel Díaz Huertas que mostraba a una mujer aguerrida, conduciendo, junto a un lacayo de color, un carruaje tirado por una simbólica mariposa blanca y una especie de gran insecto negro por un sendero tortuoso. En el suelo, caídas un sin fin de hojas de periódicos iban descubriendo cada una de las secciones de la revista: «siluetas», «teatro», «crónica». En primer plano un calendario de taco señalaba la fecha en que salió a la luz la revista, el 10 de mayo de 1891. El cuadro, fuente del grabado, parecía más propio de un ambiente romántico. Este artista, ilustrador permanente de *Blanco y Negro* (aunque también participó en *La Ilustración Española y Americana* y en *La Esfera*), se caracterizó por utilizar elementos decadentistas del nuevo arte, sobre todo motivos vegetales (orlas de parra) y ambientes venecianos. En 1892, ya con una redacción de treinta y cinco trabajadores, entre periodistas e ilustradores, *Blanco y Negro* comenzó a reproducir originales fotográficos y, en 1894, inauguró una imprenta propia con tres máquinas sistema Alauzet. En 1896 había alcanzado una gran tirada (43 000 ejemplares). Un año después apareció la primera reproducción en color. Se trataba de la obra de Narciso Méndez Bringa (el ilustrador de los cuentos, de la editorial Calleja), «Las fiestas del año. Baile de carnaval» donde el color rojo aparecía en los lazos de una figura de mujer dibujada en negro y en algunas flores caídas por el suelo. En 1899, las ilustraciones eran a tres colores y, cuando su fundador, Luca de Tena, trajo de Alemania al especialista José Blass, comenzaron a utilizarse cuatro colores. El Arte Nuevo, de la mano de José Arijá, penetró en sus páginas. Arijá, dibujante, escultor, exlibrista y decorador, fue también el autor de la decoración del nuevo edificio del periódico en la calle de Serrano, en unión con Cecilio Plá, autor una alegoría de la «La Pintura» en el techo.

Era evidente la influencia de Alphonse Mucha (1860-1939) en el estilo de Arijá y en la arquitectura del propio edificio. Este artista checo² fue, sin duda, el creador y divulgador del estilo Art Nouveau, pionero en la aplicación del arte a la publicidad y uno de los padres del diseño gráfico moderno. Ejerció una gran influencia en su tiempo, tanto en Europa como en América y su estancia en España (Barcelona) en 1898 fue decisiva para los artistas catalanes, los más europeizados de la Península. Su obra, una síntesis del arte bizantino y oriental y de las tradiciones centroeuropeas, marcó la exuberancia y languidez de sus personajes, sobre todo los femeninos, sus mejores creaciones y los que más huella dejaron en literatura.³ En ellos presentaba a la mujer elegante, sensual y seductora y siempre unida a la naturaleza, entre motivos vegetales o con orlas, cenefas y vitrales. En su arte, la mujer se convirtió en la personificación de la belleza, entendida como valor absoluto y trascendente.

A *Blanco y Negro* se debió también la difusión del arte en la sociedad, a partir de 1904, cuando creó tarjetas postales coleccionables, puestas de moda en Bélgica desde 1871. En la revista convivían autores que todavía estaban influidos por la pintura tradicional del siglo XIX, como Méndez Bringa, José Francés y otros, como G. E. Chiorino, que trabajó en la revista desde 1896 hasta 1904, cuyo arte diferente se proyectó en la creación de un per-

² La Caixa le dedicó, en 2008, una exposición en la que se recogieron más de doscientas obras entre carteles, joyas, pinturas, fotos, postales, libros, billetes, cajas de jabones, de galletas, botellas, etc.

³ Sería muy interesante realizar un estudio comparativo entre los personajes femeninos de Mucha y los de Llanas Aguilianedo.

sonaje femenino totalmente prerrafaelista e integrado en la Naturaleza, como una personificación de un fenómeno natural. Así, en «La nieve» (1897), se muestra a una mujer sentada en una nube, dejando caer copos sobre un pueblo lejano, con un paisaje nevado tras ella, en blanco y negro, inscrito en un círculo.

Otro artista muy importante fue Eulogio Varela, muy influido por el arte de Mucha. Realizó ilustraciones para poesías de distintos autores y la que acompañaba a «La canción otoñal» de Rubén Darío (1908), por ejemplo, mostraba a una mujer sentada, de perfil, en una ola, con una figura masculina en su regazo.

Incluso cuando el Modernismo fue sustituido por el Art Decó, ya en los años 20, aún se mantenían y seguían conviviendo los diversos estilos en *Blanco y Negro*. En general, las portadas reflejaban el nuevo arte mientras que en el interior se mantenía la línea tradicional decimonónica. La trayectoria de esta revista es un ejemplo de cómo se fue gestando el interés por el arte en la prensa y cómo fue evolucionando. Sin embargo, aunque esta revista fuese paradigmática de la importancia de las ilustraciones, hay que reconocer que la transformación más importante se dio en las revistas culturales. Las que nacieron con el Modernismo llevaban unida su propia ideología y su idea del arte y fueron muchas y muy brillantes las que se crearon a su sombra. Cuando Rubén Darío llegó a España, a fines de 1898, como corresponsal de *La Nación*, para informar del ambiente español tras la contienda, admiró la superioridad cultural de Cataluña sobre Castilla reflejada en la calidad y número de sus revistas tituladas *Ilustraciones*.

Elogió también el ambiente modernista de sus ciudades gracias al impulso de las *Fiestas modernistas* de Sitges, organizadas por Rusiñol. Asimismo, destacó los esfuerzos por introducir el arte en la vida diaria a través de los carteles. Una de sus crónicas la dedicó precisamente al valor del cartel en esa región (Darío: 316-323) bajo la influencia de Casas y Rusiñol. Consideraba a Casas uno de los mejores artistas de España, muy elogiado por la crítica europea, y a Rusiñol como el creador que mejor se identificaba con el pensamiento moderno. El poeta colaboró también, mientras residió en España, en las revistas más importantes del Modernismo: *Vida Nueva*, *Revista Nueva*, *La vida literaria*, *Alma española*, *Helios* y *El Álbum de Madrid*, muy elogiada por él al considerarla una de las mejores revistas ilustradas que circulaban en ese momento, creadas por iniciativa de un grupo de «modestos obreros dedicados al arte de la prensa» que compartieron con los modernistas los ideales estéticos, hecho singular en la historia del movimiento.

La necesidad de divulgar los productos hizo aparecer la publicidad, y el nuevo arte favoreció la difusión rápida de los ideales estéticos. Durante unos años (1880-1910) coincidieron artistas extraordinarios en Barcelona, como Gaudí, Rusiñol, Casas, Picasso, Anglada Camarasa, Joaquín Mir y el grabador Alexandre de Riquer, y todos favorecieron la introducción del Modernismo en Cataluña. Ese carácter precursor del Modernismo catalán se fraguó en torno a una revista, *L'Avenç*, órgano del renacimiento catalán. En ella participó activamente Rusiñol, «pintor de soñaciones y maestro de melancolías», según Darío (*Tierras solares*: 855), quien enseñó a la juventud los ideales de belleza y verdad y la posibilidad de ponerlos en práctica con el esfuerzo propio. Allí se puso de moda, en la década de los 80, la policromía exótica y las líneas elementales para describir la naturaleza y también el neogótico y el japonésimo, que convivieron con la melancolía de Rusiñol y, gracias a las fiestas de Sitges, en fecha muy temprana Cataluña participó de cuanto significó el Modernismo en arte y literatura.

Además, la industria papelera, de gran tradición en esa región, permitió una gran mejora y variedad en las artes gráficas, y la evolución de la tipografía permitió manejar la propaganda, los carteles publicitarios, los exlibris, etc. En Barcelona se editó la *Revista Ibérica de ex libris* (1903-1905), una publicación financiada por un grupo de amigos artistas, escritores, bibliófilos y eruditos. En el primer número, además de declarar la importancia de esas pequeñas obras de arte, «destinadas a marcar la posesión del libro», se informaba del tipo de papel utilizado: 250 ejemplares «en papel de hilo de Guarro y 10 en papel de las Manufacturas Imperiales del Japón».

Entre las revistas modernistas, *Helios* (1903), fundada por Juan Ramón Jiménez, reveló ya el cambio hacia la sencillez realizado por el poeta a principios de siglo. La decoración se redujo a amplios márgenes y viñetas alargadas que ocupan toda la caja y encabezan los artículos; a veces, otras viñetas estrechas los cerraban para evitar excesos de blanco. *Renacimiento* (1907), continuadora del espíritu de *Helios*, más literaria que artística, prestó gran atención a la tipografía. Juan Ramón Jiménez, creador de estas y de otras revistas (*Índice, Sí, Boletín Bello, Ley*), siempre tuvo en cuenta, al igual que en sus libros, la tipografía y, a medida que iba depurando su estilo, hacia lo mismo con los adornos tipográficos. Gran conocedor de las novedades europeas, se convirtió en maestro y creador de un canon para la tipografía poética. Su formación como pintor le permitió crear unos diseños de gran originalidad. Sus primeros libros, acordes con el entusiasmo modernista, manifestaban su gran novedad. *Ninfeas* estaba impreso con tinta verde; *Almas de violeta*, con tinta morada, y sus portadas ofrecían un tipo de letra muy moderno y original que rompía con los moldes tipográficos al uso. En la cubierta aparecían dibujadas unas hojas de violeta en la parte media inferior que manifestaba el gusto del poeta por los motivos florales (hoja de laurel o de perejil) que impondría en las revistas creadas por él años más tarde.

En las revistas ilustradas catalanas se han podido distinguir tres etapas, que responden a la evolución del Modernismo: la primera, la más ornamental, se caracterizaba por las mayores audacias en las combinaciones (*Les Quatre Gats, Pèl & Ploma* y *Luz*); la segunda, de principios de siglo, proyectaba equilibrio y serenidad compositiva (*Hojas selectas, Il·lustració catalana* e *Il·lustració cervantina*), y la tercera, ya de la primera década del siglo xx, se caracterizaba por una síntesis del arte de distintas épocas y tendencias, desde el visigótico al gótico y al neoclasicismo.

Las primeras revistas modernistas catalanas marcaron la pauta para las demás en toda España. Como precedente puede citarse *Luz* (1897-1898), el primer «periódico quincenal de arte moderno», que trató de difundir los postulados modernistas gracias al entusiasta mecenazgo de Joseph María Roviralta. Participaron Rusiñol, Casas, Darío de Regoyos y Maragall. Su formato alargado (la altura era el triple de su anchura) ya reflejaba el deseo de renovación modernista. Más conocida y de mayor trascendencia para el movimiento fue *Els Quatre gats*, nombre de la taberna inspirada en el restaurante *Le Chat Noir* de París (1897), que se convirtió en el punto de encuentro del grupo de artistas, bohemios e intelectuales que presidían el movimiento modernista (Rusiñol, Gaudí, Albéniz, y cuya carta de comidas diseñó Picasso). De aparición semanal, tenía tan solo cuatro páginas, de tamaño folio. Ramón Casas fue su director artístico y principal ilustrador, aunque también estaban Regoyos, Rusiñol, que todavía en esa época se consideraba *pintor de almas* y utilizaba el simbolismo para expresarse, y Joaquín Mir, gran pai-

sajista.⁴ En su último número se anunciaba la publicación de una revista nueva, *Pèl & Ploma*, financiada y dibujada ya íntegramente por Ramón Casas, con textos de Miquel Utrillo y colaboraciones de Gide y de Zola. Allí dio salida Casas a su importante producción artística y a sus extraordinarias ilustraciones, con fondos azules, ocre y violetas, que, al tiempo que constituían una novedad gráfica, representaban los colores simbólicos del Modernismo. La última página incluía el retrato a carboncillo de las personalidades de la cultura y política del momento, por lo que su conjunto constituye una serie de gran interés histórico.

El propio Ramón Casas participó en otras publicaciones periódicas: *Forma*, revista editada en versión bilingüe (española-francesa) tras el éxito internacional de *Pèl & Ploma* y que se mantuvo desde 1904 a 1908. Lo curioso de esta revista es la recuperación del arte antiguo y la abundancia de fotografías. Asimismo, colaboró en la ilustración de otras muchas revistas de su época, como *Hispania* (1899-1902), *Feminal* (1907-1917), suplemento femenino de la *Ilustración catalana*; *Hojas selectas* (1902-1921) y *Vida literaria* (de Madrid) para la que realizó el cartel comercial.

En general, las revistas ilustradas, además de contar con portadas y diseños interiores de reconocidos artistas, podían tener decoradas sus páginas, unas veces en la parte superior, ocupando todo el espacio horizontal, y otras, en el margen izquierdo o derecho, con orlas o viñetas con motivos florales o vegetales. En algunos casos podían llevar diversos elementos en cada página. En la ornamentación predominaba la línea curva. De ahí la preferencia por plantas de largos tallos o trepadoras, o el árbol de la vida, pero expresado de forma sencilla; en cuanto a animales, el cisne fue el preferido, aunque todos los acuáticos se utilizaron por su forma ondulante y muchos otros por su carácter simbólico (búho, pavo real, pájaros diversos) o fantástico. Sin embargo, el elemento predominante de la ornamentación lo constituía la mujer, siempre centro de la Naturaleza. La mujer podía estar representada de acuerdo con su aspecto virginal, dulce, ingenuo, melancólico y delicado, según el modelo prerrafaelista (Rossetti) o sofisticada, carnal, apasionada, fuerte. En muchas de las orlas se muestra unida a la Naturaleza, como formando parte del paisaje.

Otras importantes revistas del Modernismo contaron con la colaboración de otros grandes artistas. Picasso fue el director artístico de *Arte joven* (1901) y en ella participaron también Rusiñol y Nonell. Pese al título y la importancia del director es cierto, como se ha afirmado, que la revista está impregnada del color de la España negra (Herrera: 125). En su mayor parte recoge el ambiente tétrico expresado por Darío de Regoyos. *La Revista Ibérica* (1902-1903), la primera de las dirigidas por Villaespesa, aunó arte y literatura modernista y prestó gran atención a la nueva estética. Lo mismo puede decirse de las siguientes dirigidas por el poeta, *Renacimiento latino* (1905) y *Revista latina* (1907). La primera tiene mayor interés porque en ella colaboró Juan Gris, cuando todavía se mantenía en una estética simbolista. El pintor mantuvo una estrecha relación con la prensa: participó en veintidós periódicos (nueve españoles y trece franceses) y efectuó más de seiscientos dibujos y viñetas tipográficas.

Si el Modernismo, como nueva actitud ante la vida, permitió introducir el arte en todos los aspectos de la existencia cotidiana, los periódicos y revistas se convirtieron no solo en cauce de comunicación sino en medio para disfrutar y dar a conocer las tendencias

⁴ Además de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, que presenta muchas revistas digitalizadas, esta revista e *Hispania* pueden consultarse en su edición digitalizada en la hemeroteca de cervantes virtual.com.

artísticas según se iban produciendo. El resultado fue un enriquecimiento cultural del que se pudo beneficiar toda la sociedad, especialmente los escritores, y un punto de partida para enlazar la tradición del siglo XIX (ansia de belleza, exotismo, decadentismo) con las vanguardias y el cubismo. La riqueza de la Edad de Plata solo puede entenderse, también en lo relativo a las revistas artísticas, por la continuidad sin rupturas que se inició en la coyuntura del fin de siglo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- DARÍO, Rubén (1901). *España contemporánea. Obras completas*, III. Madrid: Afrodisio Aguado S. A., pp. 13-374, 1950.
- DARÍO, Rubén (1904). *Tierras solares. Obras completas*, III. Madrid: Afrodisio Aguado S. A., pp. 847-978, 1950.
- HERRERA, Javier (1997). *Picasso, Madrid y el 98: la revista Arte joven*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, José Carlos (1984). «Prólogo», *Biblioteca Renacimiento, 1915*. Madrid: El Crotalón.
- MASINI, Lara-Vinca (1978). *Art Nouveau. Un' avventura artística internazionable tra rivoluzioni e reazione*. Firenze: Giunti Martello.
- SEOANE, María Cruz y SÁIZ, María Dolores (1996). *Historia del periodismo en España 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza Universidad.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2006). *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Laberinto, Arcadia de las Letras.

«NO LO LLAMES PLAGIO, LLÁMALO REESCRITURA»:
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM EN ATXAGA

Enric SULLÀ

Universidad Autónoma de Barcelona

Me ahorraré un largo preámbulo aducir una sentencia que muchos profesores de literatura han citado en las aulas ante el relativo asombro de sus estudiantes: «En literatura el robo está permitido siempre que vaya seguido de asesinato». Sentencia que, en fórmula parecida, Juan Manuel de Prada atribuye a Sainte Beuve, observando que se le han adjudicado otras paternidades (2004), aunque me parece recordar que alguno de mis profesores se la endosaba a Menéndez Pelayo.¹ Que no haya sido yo capaz de discernir el autor verdadero, no le quita a la manida sentencia su eficacia descriptiva, que viene muy al caso para el propósito de estas páginas. En ellas quisiera explorar, en el vasto marco de la intertextualidad, las sutiles fronteras que separan el plagio de la reescritura. Más que una discusión teórica, que no eludiré por completo, me propongo exponer la porosidad de esa frontera en un magnífico cuento de Bernardo Atxaga, «Una grieta en la nieve helada», incluido en *Obabakoak* (1989),² que su autor no tiene ningún reparo en presentar como plagio de un cuento no menos notable de Villiers de l'Isle-Adam «La torture par

¹ No me resisto a traer a colación a C. Guillén recordando que Eliot decía que «los poetas malos imitan y los buenos roban» (1985: 319), aludiendo a este pasaje del poeta y crítico inglés: «Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different» (Eliot, 1920 [1951]: 206).

² Dado que leo *Obabakoak* en la traducción al castellano realizada por el mismo autor, me parece necesario aducir estas palabras: «Cuando Atxaga traduce su obra del vasco al castellano, no lo hace de manera directa, pasando mecánicamente de una lengua a otra, sino que recompone la estructura del relato y ciertos aspectos de la narración para adecuarla a la mentalidad del nuevo lector. Por eso, no se puede hablar de una simple traducción sino de una recreación a partir del original en euskera» (Ascunce, 2000: 25).

l'espérance» (1888a). Adaptando la sentencia antes citada, Atxaga confiesa haber robado a Villiers; no solo confiesa los detalles de ese robo, sino que propone una teoría completa del robo o plagio, en el mismo *Obabakoak*, que ilustra precisamente con el cuento ya mencionado. Pues bien, yo sostengo que Atxaga se declara culpable de un delito que no ha cometido: su cuento no es un plagio, una mera copia, sino una reescritura, una recreación. Es cierto, Atxaga ha saqueado a Villiers, pero, acto seguido, lo ha asesinado. Literariamente hablando, claro.

En dos ocasiones distintas Atxaga aborda el asunto del plagio: primero en «Método para plagiar», capítulo de *Obabakoak* (1989: 399-417), y luego en «Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en P», artículo recopilado en *Lista de locos y otros alfabetos* (1998: 129-153). En este artículo recuerda que, cuando en una entrevista le preguntaron que habría que hacer para fortalecer la literatura vasca, él había contestado que el «camino principal para fortalecer[la] debe ser el plagio». Pasado el tiempo, sigue, se le «ocurrió que aquella broma bien podía ser la excusa para escribir un cuento, y añadir así un toque de humor al libro que estaba a punto de terminar» (1998: 129-130), que era *Obabakoak*. Y explica:

[F]ui corriendo a mi biblioteca y cogí el primer libro en el que se fijaron mis ojos, una selección de cuentos de Villiers de l'Isle-Adam. Lo hojeé un poco y elegí el cuento titulado «La tortura de la esperanza». Por nada en especial, solo porque era corto y porque la historia que contaba se situaba en la Edad Media. Para lo que pretendía, esa época me venía bien.

«Si los hechos que se cuentan aquí los traigo al presente, nadie se dará cuenta», me dije. «¿Quién va a reconocer las reflexiones de un hereje de la Edad Media si las pongo, por ejemplo, en boca de un alpinista?».

Doce horas más tarde, el nuevo cuento estaba terminado. Los personajes eran distintos, como distintos eran los nombres de los lugares y los escenarios; todo lo demás, incluida la fábula, era prácticamente igual. Algunas frases, más de una reflexión, las había copiado palabra por palabra (1998: 130).

Atxaga relata que le pasó su cuento junto con el original a un amigo, profesor de literatura, quien, habiendo leído ambos, le confesó que «le resultaba difícil percatarse del plagio. Salvo dos o tres detalles, a él le parecían completamente distintos», que incluso «[d]esde el punto de vista de la originalidad, ambos estaban al mismo nivel» (1998: 130-131). Y concluye que «[n]adie, salvo mi amigo y yo mismo sabría que “Una grieta en la nieve helada” era una falsa creación, producto de una trampa»; por precaución, dice, publicó «el cuento como si se tratara de un caso práctico del método para plagiar, confesando la fechoría» (1998: 130). Que Atxaga revelara los detalles de su falsa creación, de su plagio,³ seguramente fue una muestra de prudencia, pues se adelantó a que alguien malinterpretara su deuda con Villiers, al mismo tiempo que jugaba limpio con sus lectores; también cabe pensar que tuviera dudas respecto a si se reparaba o no en su préstamo y todas las molestias que se había tomado quedarán en nada.

Ni que decir tiene que en *Obabakoak* se menciona que «Una grieta en la nieve helada» es producto de un plagio. Uno de los personajes le dice a otro: «¡Apostaría a que el cuento que has plagiado también es del siglo diecinueve!»; acto seguido interviene un tercero:

³ Lo declaró en la primera de una serie de cinco entregas publicadas en euskera en la revista *Zehar* entre 1990 y 1990 (1998: 251).

«Ahora que lo dices [...]. ¿En qué escritor se ha basado para escribir lo de la grieta [...]? Al final no nos lo ha dicho» (1989: 430). Desde luego, el personaje que se supone que ha escrito el cuento no revela su fuente; para ello hay que esperar al artículo mencionado del mismo Atxaga. Pero el dichoso plagio no es un capricho, un azar, sino que es nada más y nada menos que el producto de un método, de un «Método para plagiar», título de una de las secciones de la tercera parte de *Obabakoak* (1989: 399-417), que precede, como he dicho, al cuento. Dedicando el narrador la primera parte de esa sección a explicar un sueño: vagando por un paisaje estéril, llega a una cumbre en la que es presa del desaliento; se le acerca entonces un personaje que se presenta como Pedro Daquerre Azpilicueta, conocido por el sobrenombre de Axular (1556-1664), el «más preclaro maestro, la más alta autoridad, y el primero de todos los autores vascos» (1989: 401),⁴ que le descubre que el lugar donde se encuentran es una isla, la literatura euskalduna, en la que se afanan hasta cinco grupos diferentes, cinco opciones posibles. A punto de despedirse, le pregunta Axular al narrador por los plagiarios, quiere saber «si no hay quien, teniendo en mucha consideración a un escritor bueno, no escriba como él. En mi época era así como se concebían casi todos los libros» (1989: 406). El narrador se siente obligado a aclarar a tan ilustre personaje que

las cosas han cambiado mucho de su época a la mía. El plagio está muy mal considerado desde el siglo XVIII. Tan mal como el robar. Hoy en día, el trabajo de un escritor ha de dar la impresión de haber sido creado de la nada. Dicho de otro modo, el trabajo ha de ser original (1989: 407).

Se sorprende Axular ante semejante cambio de valores puesto que, a su entender,

el plagio tiene muchas ventajas si lo comparamos con el trabajo de creación. Es más fácil de realizar y menos trabajoso. Se pueden terminar veinte plagios en el tiempo que lleva hacer una sola obra de creación. Y a menudo se logran resultados muy buenos, cosa que no sucede con los textos de creación, porque las cualidades del ejemplo que se toma sirven de guía y de ayuda. De verdad te digo que esa consideración de latrocinio es perjudicial (1989: 407).

Puesta en boca de un cura, esta es una irónica apología del plagio, es decir del robo (o latrocinio), justificado por los beneficios del plagio, al cabo «el mejor instrumento para dar vida a la isla», es decir, a la literatura euskalduna, empresa por la que el narrador tiene que estar dispuesto a correr riesgos, entre ellos, elaborar un método para que «las nuevas generaciones aprendan a llevar a buen término plagios con maestría» (1989: 407-408). Una vez despierto, el narrador emprende la tarea de redactar un método para plagiar.

La primera regla es que un plagiario «ha de seleccionar textos de argumento claro [...]». Dicho de otra manera, hay que elegir cuentos o novelas cuyo argumento pueda resumirse en unos cuantos hechos o acciones» (1989: 409). Aunque para tal fin, dice, son recomendables escritores como Saki, Buzzati o Hemingway, «cuanto más antiguo sea el modelo elegido, tanto mejor para el plagiario» (1989: 409). La segunda regla prescribe «dejar de lado todo tipo de libros raros, que «no se le ocurra al plagiario elegir ningún libro raro que no esté traducido a su lengua» (1989: 410); al contrario, lo que debe hacer es «elegir

⁴ Señala M. J. Olaziregi que «la conversación que en ese cuento mantiene el narrador con Axular se hace plagiando la que Dante mantiene con Virgilio en el Canto Primero de la *Divina Comedia*» (2002: 110).

sus modelos entre los autores que andan en boca de todo el mundo. Y que no se preocupe. No lo descubrirán jamás. Porque los clásicos [...] solo son conocidos por sus nombres y por las estampas» (1989: 411). La tercera regla se refiere a los cambios que el plagiario debe llevar a cabo en el tiempo y el espacio de la historia escogida, cambios que arrastrarán otros «con lo que la historia quedará prácticamente irreconocible para cualquiera» (1998: 412-413). La cuarta y última regla: «Preparar una buena defensa es de suma importancia para el plagiario» (1989: 413). Que es exactamente lo que hace Atxaga al publicar, por un lado, su «Leccioncilla sobre el plagio»,⁵ donde revela el plagio, y, por otro, en el mismo «Método para plagiar», cuando, previendo ser desenmascarado y merecedor de censura, recomienda al plagiario, «en primer lugar, dejar esparcidos a lo largo de su obra *rastros* de lo que ha tomado por modelo; después y en segundo lugar, aprender algo acerca de metaliteratura; a continuación, y tercero, alcanzar cierto prestigio» (1989: 414; la cursiva es del original). Enseguida mostraré el escrupuloso cumplimiento de la primera recomendación en «Una grieta en la nieve helada»; respecto a la metaliteratura, el plagiario invoca en su defensa que «no hay nada nuevo bajo el sol, ni tan siquiera en literatura», tanto es así que

los escritores no creamos nada nuevo, que todos escribimos las mismas historias. Como se suele decir, todas las historias buenas ya están escritas, y si no están escritas, señal de que son malas. El mundo, ahora, no es sino una enorme Alejandría, y los que vivimos en ella nos dedicamos a hacer comentarios acerca de lo que ya ha sido creado, y nada más (1989: 416).⁶

En cuanto a la tercera recomendación, seguramente sea aconsejable que el plagiario desenmascarado goce de cierta fama, porque «si su nombre es conocido y suena mucho por ahí, las razones antes mencionadas cobrarán una fuerza y un relieve extraordinarios» (1989: 414), es decir, se le concederá el beneficio de la duda. Como consecuencia, es posible que el supuesto plagio sea tomado por un ejercicio de metaliteratura y se le disculpe al plagiario su falta de originalidad, de tal manera que lo que empezara siendo un robo censurable termine siendo una hazaña loable.

⁵ De hecho, la amena y sensata «Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en P» está formada por varias entradas, la primera de las cuales se dedica a las letras A y B, en referencia a la anécdota biográfica mencionada en el texto, es decir, a la broma que llevó a Atxaga a plagiar el cuento de Villiers; la segunda entrada corresponde a la letra C, «Copia», donde se habla del plagio; sigue la D por «Diferencia», donde se trata de la *imitatio*; la letra E corresponde a una «Escalera de ejemplos» en la que se trata sobre todo del Romanticismo y su afán por la novedad; la letra G va por «Génie» (así, en francés), y su exaltación de la individualidad, que lleva a la H de «Hueco», donde se señalan los riesgos de la originalidad; una sola entrada, «Constantes de los Iluminados y Jactanciosos Héroes de la literatura y el arte», incluye la H, la I, la J y la K (aunque esta letra no *aparezca*) dedicada a las figuras del artista y el creador; la L está dedicada en exclusiva a «Lautréamont» porque declaró que el «plagio es necesario» y la M a «Muset» porque plagió a George Sand, amante y amiga; la N corresponde a «Charles Nodier», autor de *Questions de littérature légale* (1812), obra enteramente dedicada a la imitación, el plagio, la cita y asuntos parecidos, referencia acompañada por ejemplos conocidos de plagio; termina el alfabeto con dos letras inaudibles, O y P, «Originalidad y Plagio», que contienen una última reflexión sobre la originalidad y la problemática relación entre plagio y calidad literaria (1989: 129-153).

⁶ Contribuye a entender el alcance de la mención a Alejandría (seguramente pensando en su famosa biblioteca) este pasaje de «A modo de autobiografía», situado como epílogo a *Obabakoak*, a propósito de los problemas que suscita a un escritor que se inicia la tradición literaria euskalduna: «Pues ya se sabe que hoy en día, en pleno siglo veinte —y esta sería una de las características de la modernidad— todo el pasado literario, ya el de Arabia, ya el de China, ya el de Europa, está a nuestra disposición; en las tiendas, en las bibliotecas, en todas partes. Cualquiera escritor puede así crearse su propia tradición» (1989: 493). Insiste en el tópico del *nihil novum sub sole* Benediti (1988).

Conviene ahora examinar con el necesario detalle si, como sostiene Atxaga, «Una grieta en la nieve helada» es un plagio de «La torture par l'espérance», de Villiers de l'Isle-Adam. Para empezar, ¿qué es plagiar? Según el *DRAE*: 'Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias'; a su vez, copiar significa 'imitar o remedar a alguien' o, más relevante para lo que interesa, 'imitar servilmente a un autor, a un artista, una obra o un estilo'; e imitar, 'ejecutar algo a ejemplo o semejanza de otra cosa'. Plagiar es, pues, reproducir la obra de otro como si fuera propia, apropiársela sin autorización del verdadero autor, vulnerando así sus legítimos derechos, no solo la propiedad intelectual de la obra sino todos aquellos que le correspondieran por ser su autor, morales o económicos. Para determinar si existe plagio hay que valorar tanto el aspecto cuantitativo (se toma en préstamo la totalidad o una parte de un texto) como el cualitativo (si el préstamo es una mera copia o ha experimentado una transformación); ambos aspectos exigen tener en cuenta la intención u objetivo con que se ha realizado la copia, puesto que hay que calibrar si se trata de la copia literal no acreditada o de un texto manipulado y en este caso en qué proporción y con qué propósito; finalmente, hay que tener presente que el plagio cae dentro de la jurisdicción penal, la más obvia, al ser apropiación y explotación indebidas, como de la moral, en cuanto lesión de la propiedad intelectual. Pero compete también a otra jurisdicción, que juzga sus virtudes o vicios: la crítica literaria, y los lectores en última instancia. Con lo que volvemos al principio: en literatura se puede plagiar siempre que el resultado constituya una obra distinta, nueva; mejor; el plagiario está obligado, moral y literariamente (que no jurídicamente), a superar a su modelo.

El problema de valorar un plagio radica, pues, como señala el mismo Atxaga (1998: 133), en que se copie «lo sustancial», es decir, en establecer los límites a partir de los que se considera que una obra es plagio o copia de otra, límites que se pueden acotar hasta cierto punto recurriendo al cruce de las categorías que propone H. Murel-Indart (1999: 172-199): el préstamo (mejor que copia) puede ser directo o indirecto, total o parcial, oculto o marcado, intencionado o no. Aplicando estas categorías, «Una grieta en la nieve helada» sería clasificado como un préstamo indirecto, puesto que está escrito en otra lengua; parcial, oculto solo hasta cierto punto, porque Atxaga deja rastros del modelo; e inequívocamente intencionado, tanto que elabora una teoría que lo justifica. No se trata, por lo tanto, de una mera copia o reproducción, sino más bien, como he sugerido al principio, de una recreación o, mejor, una reescritura, concepto que confío que ayude a resolver la sustancia de la copia o préstamo.

En el primer párrafo he anunciado que pretendía explorar las sutiles fronteras que separan el plagio de la reescritura dentro del amplio campo de la intertextualidad, concepto que algún conocido plagiario ha esgrimido como excusa para su fraude (Reina, 2012: 227). Dando por supuesto que este concepto incluye a aquellos, ¿cuáles son sus relaciones? Claudio Guillén saludaba el concepto de intertextualidad como «especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo» (1985: 309).⁷ Precisa poco después que el «concepto de influencia tendía a individualizar la obra literaria, pero sin eficacia alguna.

⁷ Para explicar el concepto de intertextualidad Guillén recurre a pasajes de J. Kristeva y R. Barthes que constituyen referencia obligadas en la formación de este campo y que no repetiré aquí por conocidas. Se hallará suficiente información en Allen (2000), Bernardelli (2000), Camarero (2008), Genette (1982), Gignoux (2005), Martínez Fernández (2001), Piégay-Gros (1996), Polacco (1998), Rabau (2002) y Samoyault (2001).

La idea de intertextualidad rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas» (1985: 313). La escritura literaria es, en efecto, patrimonio colectivo y cruce de escrituras, y seguramente por esa razón Genette considera la hipertextualidad un «*trait universel (au degré près) de la littérature: il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles*» (1982: 16).⁸ Tan sabido es que Genette describe las relaciones entre textos con el término general de transtextualidad, como que uno de sus distintos tipos es la hipertextualidad, término que designa un texto de segundo grado, es decir, un texto (hipertexto) que deriva de un texto precedente (hipotexto) como resultado de una transformación (1982: 12). Entre la variedad de tales transformaciones destacan, en oposición a las operaciones con intención lúdica o satírica, las transformaciones serias que denomina con el término de transposición, cuyo único mérito es ser «neutro y extensivo», y evitar así los inconvenientes de otros términos posibles como el de reescritura (1982: 36, n./n.º 1). Pero los esquivo solo hasta cierto punto porque Genette utiliza con cierta frecuencia reescritura como sinónimo de transposición, o de aspectos de esa práctica, como, por ejemplo, cuando sostiene que *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno, es una reescritura del *Quijote* (1982: 366).⁹

La intertextualidad permitía, observaba Guillén, superar el problema de la búsqueda de influencias y sus fuentes, que arrastra consigo el no menos incómodo de la tradición. Pero son problemas difíciles de esquivar en la práctica, como se observa en el ameno y voluntarioso libro sobre el plagio de M. F. Reina, cuando considera un plagio más la reelaboración o recreación de tópicos como el *collige virgo rosas* (2012: 125-135) o la cita de versos de otros poetas como solía hacer, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma (2012: 181-192). Personalmente prefiero hablar de reescrituras y nunca de plagio, porque, en el primer caso, la elaboración de los tópicos está legitimada no solo por la historia de la literatura sino por la práctica escolar y literaria de la *imitatio*, y en el segundo porque incorpora versos, sí, pero no se apropia de ningún poema «en lo sustancial» (es más, señala el préstamo), y, caso de que lo hiciera, habría que valorar si el robo ha ido seguido de asesinato: un problema de crítica literaria, por lo tanto. Al fin y al cabo, un plagiario confía en que al lector *no* se dará cuenta de que el texto no es suyo, cometiendo así un *fraude*; en cambio, en una reescritura, el autor confía en que el lector *sí* se dará cuenta de que su texto (hipertexto) incluye, transformado en la medida que sea, sustancial o no, el texto de otro, proponiéndole el *juego* de identificar ese texto primero (hipotexto).

El verbo *reescribir* tiene dos acepciones según el *DRAE*, una es «volver a escribir lo ya escrito introduciendo cambios», la otra es «volver a escribir sobre algo dándole otra interpretación». La primera acepción comprende tanto la simple corrección de un texto, su mejora, como las redacciones sucesivas de una obra por parte de su autor hasta dar con la versión definitiva, que en cualquier caso no es una simple copia; la acción de escribir puede limitarse a rehacer, pero también puede efectuar un trabajo sobre el texto, transformarlo o modificarlo de tal manera que el texto resultante, aun conservando elementos de aquel, sea

⁸ Aunque cito por el original francés, tengo presente la excelente traducción de Celia Fernández Prieto, *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989).

⁹ Que haya sido capaz de localizar, el término aparece, ya sea como verbo o sustantivo, en las páginas 50, 64, 257, 265, 271, 273, 333, 336, 337, 338, 358, 375, 411 (cita de L. Aragon) y 419.

también distinto. En una razonada defensa de las virtudes del concepto de reescritura, sostiene Gignoux que esta sería una «pratique consciente, volontaire, et de fait souvent annoncée, affichée par son auteur (compte tenu de sa pratique massive, il ne saurait la passer sous silence ni croire un seul instant qu'elle puisse rester invisible» (2005: 116). En el caso que me ocupa, el cuento de Atxaga, «Una grieta en la nieve helada», mantengo que es la reescritura de un cuento de Villiers, escogido según su autor al azar aunque con el propósito deliberado de someterlo a una labor minuciosa que lo transformara hasta hacerlo irreconocible, pero dejando huellas en el texto que permitan a un lector avisado rastrear el modelo, además de revelar la operación completa en la «Leccioncilla sobre el plagio». A estas alturas resulta indudable que «le texte originel transformé par la réécriture donne naissance à un nouveau texte» (Gignoux, 2005: 117),¹⁰ circunstancia que evita que pueda hablarse de plagio. Me adelanto a la probable objeción de que, si la teoría literaria dispone de un término de amplio espectro semántico como *intertextualidad* y, más aun, si la reescritura bien parece caer dentro del dominio de la hipertextualidad, ¿qué necesidad hay de hablar de reescritura? El término creo que es útil porque pertenece al léxico común, pero, al mismo tiempo, describe eficazmente las operaciones para las que Genette busca, como suele, términos más técnicos, precisos, aunque ajenos al lenguaje corriente. Como muestra, un botón; aplicando la prolija taxonomía del Genette de *Palimpsestes*, «Una grieta en la nieve helada» sería clasificado como una transposición en la que operan, como describiré a continuación, tanto transformaciones formales, sobre todo la lengua y el registro expresivo, como de orden temático, en concreto transformaciones diegéticas y pragmáticas, que dan como resultado una transformación semántica. Preciso, por descontado, pero hermético.

Para dilucidar si los préstamos del cuento de Atxaga afectan a *lo sustancial* del de Villiers, me resultarán útiles las reglas de su método para plagiar, cuyo comentario completaré con el de las operaciones relevantes de la transposición que antes he esbozado. Según la primera regla, el texto seleccionado para perpetrar el plagio ha de tener un «argumento claro», es decir, que «pueda resumirse en unos cuantos hechos o acciones» (cf. Genette, 1982: 342). Este es un resumen de la acción de «La tortura par l'espérance»: miembros de la Inquisición van a una celda a anunciarle a un rabino cautivo que será ejecutado por hereje al día siguiente; el prisionero repara en que no han cerrado bien la puerta cuando han salido y se arrastra penosamente por el pasillo buscando la salida desapercibido por sus guardianes; pero cuando ya está en el exterior cae en los brazos del Inquisidor.¹¹ Por su parte, «Una grieta en la nieve helada» cuenta este suceso: en el curso de una expedición, un alpinista cae en una grieta; el jefe de la expedición sale en su busca y desciende a la grieta para decirle al alpinista herido que desea su muerte porque lo ha engañado con su mujer; al salir, deja las cuerdas por las que se iza penosamente el herido, quien, al asomarse al exterior, se encuentra con que el jefe de la expedición lo ha estado esperando para empu-

¹⁰ Gignoux distingue *réécriture*, que abarcaría el sentido usual del término, y el neologismo *réécriture*, que designaría la práctica textual a la que tanto se esfuerza por distinguir de la intertextualidad, creo que sin conseguirlo (2003 y 2005); no recogen esa distinción Genette, Piégay-Gros ni Samoyault, y la rechaza Rabau.

¹¹ Como revela el epígrafe de «La torture par l'espérance», Villiers se inspiró a su vez en «El pozo y el péndulo» (1842), de E. A. Poe, un prodigio de creación de una atmósfera de angustia, en el que un prisionero de los calabozos de la Inquisición es sometido a varias torturas en su celda; la que seguramente trató de reescribir Villiers es la larga secuencia de la tortura mediante el péndulo oscilante cuyo descenso permite al prisionero liberarse de una muerte segura en el último suspiro cuando aquel corta las ligaduras que lo atan. La diferencia más importante está en el final: el prisionero de Poe es liberado al fin.

jarlo otra vez a la grieta. La acción de ambos cuentos se reduce, pues, a un doloroso (ambos protagonistas padecen heridas) intento de fuga que se revela como otra tortura más infligida al permitir que el prisionero alimentara la esperanza de huir; sin embargo, mientras que en el cuento de Villiers la ejecución se produce una vez terminada la historia, en Atxaga el abrazo del que fuera amigo se convierte en el empujón mortal que la cierra. Es cierto que Atxaga ha tomado en préstamo la acción básica del cuento de Villiers, pero no es menos cierto que la ha modificado al introducirla en una cadena de acciones diferentes como consecuencia de la modernización del escenario.

En efecto, estipula Atxaga en su tercera regla que el plagiarlo debe llevar a cabo cambios en el tiempo y el espacio de la historia escogida. Así es, Atxaga sitúa «Una grieta en la nieve helada» en el mundo contemporáneo y en un lugar completamente distinto; cambios que, por supuesto, arrastran otros. De entrada, los dos protagonistas son alpinistas o escaladores avezados, de origen suizo,¹² que forman parte de una expedición que tiene instalado un campamento en las montañas del Himalaya, como se deduce por la presencia de los *sherpas*; se debe a un desafortunado accidente que Philippe Auguste Bloy caiga en una grieta y es un aparente rasgo de amistad y responsabilidad que Mathias Reimz salga de noche en su rescate corriendo un gran riesgo. En el fondo de la grieta, Bloy, herido, lucha contra el frío que lo acerca a la muerte; cuando Mathias llega a su lado, le echa en cara todo su odio porque lo ha engañado con su mujer Vera, y después lo abandona a su suerte en la grieta. Pero al salir, como es costumbre en los alpinistas, no retira las cuerdas que ha empleado en su descenso; aterido de frío, a pesar de sus heridas, Bloy hace el enorme esfuerzo de subir por las cuerdas hasta alcanzar el exterior, donde le espera Mathias para empujarlo otra vez a la grieta. La verosimilitud de la ambientación se apoya no solo en los nombres de lugares reales, sino también en los usos de los protagonistas escogidos, y por ello las cuerdas, que es imprescindible que se queden colgando para darle a Bloy la oportunidad de la fuga; ahora bien, si resulta plausible que Reimz acuda solo y de noche al rescate de su amigo, que luego destile todo su odio en la conversación que mantiene con este y que le niegue su ayuda,¹³ no lo es tanto que espere toda una noche al raso soportando temperaturas bajísimas para perpetrar su venganza en el momento en que su rival saque la cabeza por la grieta; por supuesto, luego comete el crimen perfecto, puesto que nadie sabrá nunca (excepto el lector), que Reimz había podido salvar a Bloy.

Empleando la terminología de Genette, hay que clasificar «Una grieta en la nieve helada» como una transposición en la que, de entrada, se registran dos transformaciones formales; la primera sería resultado del traslado de una lengua a otra, aunque según explica Atxaga mediara una traducción de la que no da noticia, a la que se sumaría una segunda, un cambio de estilo (una transestilización); el estilo de Villiers responde a su época y exhibe una tendencia al énfasis, mientras que el de Atxaga (también en la traducción) es más cercano a la expresión cotidiana, y más bien atenúa los sufrimientos y crueldades

¹² El jefe de la expedición, Mathias Reimz, era «un ginebrino que figuraba en todas las enciclopedias de alpinismo por su ascensión al Dhaulagiri» (1989: 419); después se lee que «Mathias Reimz y Philippe Auguste Bloy trabajaban juntos en las estaciones de esquí de los alrededores de Ginebra» (1989: 421).

¹³ La circunstancia que la acción de «La torture par l'espérance» transcurra en los calabozos de la Inquisición no requiere justificar los motivos de sus personajes: el prisionero quiere huir y el Inquisidor lo quiere castigar por sus creencias, los valores de uno y otro se dan por sabidos; en cambio, en «Una grieta en la nieve helada» es necesario explicar los motivos de la conducta de Reimz, en particular, de ahí la necesidad que este se los revele a Bloy, para que, de paso, el lector comprenda lo que acabará ocurriendo al final.

descritos. Entre las transformaciones temáticas que ya mencioné antes, destacan las heterodieéticas: los personajes principales no cambian de sexo, pero sí de edad, nombre, nación y condición; sobre todo, tiene consecuencias en la acción situarla en un campamento de alpinistas en el Nepal contemporáneo, en una noche en que el viento frío de los alrededores del Lothse amenaza a los expedicionarios. De mayor calado son las transformaciones pragmáticas, en concreto la modificación de los motivos (transmotivación) y los valores (transvaloración) por los que se rige la conducta de los personajes; la venganza de Reimz está motivada por la traición de su amigo Bloy, que lo engaña con su mujer, Vera, a la que el adora.¹⁴ Si bien hay que conceder que, literariamente hablando, un conflicto más bien trillado como son unos amores adúlteros y un marido despechado, cegado por el odio y sediento de venganza, no admiten comparación con las dogmáticas sinrazones de la Inquisición y su persecución implacable de judíos y herejes, también hay que aceptar que es un coste razonable para traer esa refinada tortura por la esperanza al mundo de hoy convirtiéndola en una conducta plausible entre gente común.

La cuarta regla recomienda tener a punto una defensa en el caso de que se descubra el plagio, para cuya preparación recomienda dejar en el texto pistas para rastrear el modelo.¹⁵ Desde luego las hay manifiestas: uno de los personajes, se llama Philippe Auguste, y el otro Mathias, mientras que Villiers se llamaba Jean Marie Mathias Philippe Auguste (Olaziregi, 2002: 111). El apellido de aquel es Bloy, como el de su gran amigo Léon Bloy (Giné, 1992). El nombre de la mujer que ambos amigos se disputan es Vera, título de uno de sus cuentos más conocidos (Villiers, 1973: 15-27). La mención del lago Villiers de Lausana, es una pista eficaz, aunque aparezca hábilmente mezclada con nombres de lugares reales. Es más, al declarar su plagio, Atxaga confiesa haber efectuado alguna copia literal. Dado que, como ya he dicho, no dispongo del texto de la traducción que el escritor tuvo a mano el día de autos, los préstamos que he sido capaz de detectar tienen una solidez relativa. Sería prolijo ilustrar la insistencia en las emociones relacionadas con la esperanza durante la fuga de los protagonistas de ambos cuentos, pero voy a cotejar algunos pasajes del desenlace de ambos cuentos. Cuando abre la puerta y sale al exterior, el rabino

cru voir l'ombre de ses bras se retourner sur lui même: —il crut sentir que ces bras d'ombre l'entouraient, l'enlaçaient— et qu'il était pressé tendrement contre une poitrine. [...] Confiant, il abaissa le regard vers cette figure —et demeura pantelant, affolé [...]—. Horreur! il était dans les bras du Grand-Inquisiteur lui-même [...], qui le considérait, de grosses larmes pleins les yeux (1888a: 329-339).

Cuando asoma al exterior de la grieta, Philippe Auguste abre los brazos a la inmensidad de las montañas, para, acto seguido, mientras está en esa posición percibir una *extraña sensación*: «Le pareció que los brazos que había extendido se contraían de nuevo y que, sin él quererlo, le abrazaban. Pero ¿quién le abrazaba?». Un estratégico punto y aparte dramatiza la respuesta: «Bajó los ojos para ver lo que sucedía, y una mueca de terror se dibujó en su rostro. Mathias estaba frente a él. Sonreía burlonamente» (1989: 427). Claro que las palabras del Inquisidor son muy diferentes de las de Mathias; aquel dice con una

¹⁴ Sobre los sentimientos, véase Antonaya (1999: 341) y Ulestia (2002: 122 y 123).

¹⁵ Escribe Samoyault: «Le lecteur est sollicité par l'intertexte sur quatre plans: sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique» (2002: 68); la misma Samoyault hace interesantes observaciones respecto a los indicios en que debe fijarse el lector (2002: 69-70).

sarcástica ternura: «Eh quoi, mon enfant! A la vielle, peu-être, du salut... vous vouliez donc nous quitter?» (1888a: 330); mientras que este dice con verdadero sarcasmo: «No está bien hacer trampas, Phil», y lo empuja a la grieta (1989: 427). En el abrazo del Inquisidor, el rabino comprende «confusément *que toutes les phases de la fatale soirée n'étaient qu'un suplice prévu, celui de l'Espérance!*» (Villiers 1888a: 330; la cursiva es del original), mientras que Philippe Auguste, cayendo por la grieta, «creyó comprender el sentido de aquellas últimas horas de su vida», pues se da cuenta de que «[t]odo aquello [...] solo había sido una tortura planeada de antemano: Mathias Reimz tampoco había querido perdonarle el sufrimiento de la ilusión» (Atxaga, 1989: 427).

He dejado para el final la segunda regla, la elección de un autor que anda «en boca de todo el mundo», un clásico, en suma; pero Villiers no es un clásico de la talla de Flaubert, Stendhal, Balzac o Zola, sino un clásico en su género, que es el fantástico y el terror, precisamente por este cuento, antológico como el que más, bien conocido por lo tanto (Borges *et al.*, 1971). Para muchos lectores, lo que hace memorable el cuento de Villiers (y antes el de Poe) no es, desde luego, su prosa, tampoco sus estereotipados personajes, ni siquiera una Inquisición no menos tópica, sino precisamente lo que Atxaga ha sabido extraer de él: la escena de una larga y angustiosa fuga que termina en un abrazo que confirma que nunca existió la posibilidad de huir. Por cierto, una de las definiciones de *clásico* que colecciona Calvino dice: «Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual» (1981: 14).

He propuesto el título de estas páginas, como si me dirigiera a Bernardo Atxaga, «no lo llames plagio, llámalo reescritura». Me pregunto ahora por qué habrá incluido en *Obabakoak* precisamente una teoría del plagio y por qué la ha ilustrado con «Una grieta en la nieve helada», que me obstino en que no es un plagio. En primera instancia, Atxaga (o su narrador) ofrece una reflexión teórica (y práctica) sobre la creación literaria, sorteando lugares comunes (todo está escrito, la literatura solo es posible desde la literatura, escribir es reescribir, todo texto es un cruce de textos); en segunda instancia, ya lo he avanzado, es posible que Atxaga quisiera levantar un poco de polémica, esperando que alguien recogiera el guante lanzado a los lectores; claro está que si ha tenido que explicar él mismo su fechoría, puede ser porque nadie se dio cuenta o porque prefirió adelantarse al reproche, a la denuncia, confesándose culpable de un delito que, como vengo diciendo, nunca cometió. Y no porque el delito en cuestión se disuelva en una práctica literaria general, circunstancia que nunca ahorraría el juicio crítico individualizado, sino porque la prueba concreta de tal delito, «Una grieta en la nieve helada», siendo, en efecto, producto de un robo, lo es también de un asesinato, un segundo delito que lo exime del primero, porque de lo que se trata es, como vengo diciendo, de una reescritura, una recreación que está a la altura del original, o incluso lo supera (como ya sentenció el profesor amigo de Atxaga). En fin, si se quiere hablar de delitos, es mejor no pararse en barras y reconocer que en el fondo todo delito busca satisfacer un vicio, la lectura, compartido por autores y lectores; vicio que lleva a veces a los autores a rehacer, a reescribir los textos que les han gustado, a apropiárselos dándoles la forma o el sentido que les apetecen, eso sí, confiando siempre que los lectores los leerán, que leerán su texto, por descontento, y, a lo mejor, a través de él, (re)leerán el texto que han reescrito.¹⁶

¹⁶ Además de proporcionar un completo resumen de Genette (1982), F. Quintana (1990) hace observaciones muy relevantes sobre la lectura palimpsestica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- ANTONAYA, María Luisa (1999). «Plasmando una visión fragmentada: *Obabakoak* como ciclo de cuentos», *RILCE*, 15, 1, pp. 335-343.
- ASCUNCE, José Angel (2000). *Bernardo Atxaga. Los demonios personales de un escritor*. San Sebastián: Saturrarán.
- ATXAGA, Bernardo (1989). «Una grieta en la nieve helada», *Obabakoak*, trad. de B. Atxaga. Barcelona: Ediciones B, 1993, pp. 419-427.
- ATXAGA, Bernardo (1998). *Lista de locos y otros alfabetos*. Madrid: Siruela.
- AULESTIA, Gorka (2002). «Bernardo Atxaga: un escritor cautivador», *Lepurdum*, 7, s. p., en línea desde 2009: <http://lapurdum.revues.org/977>.
- BENEDETTI, Mario (1988). «Todo está escrito», *El País*, 10 de octubre, en línea: http://elpais.com/diario/1983/10/10/opinion/434588413_850215.html [consulta: 26/09/2016].
- BERNARDELLI, Andrea (2000). *L'intertestualità*. Milán: La Nuova Italia.
- CALVINO, Italo (1981). «Por qué leer los clásicos», *Por qué leer los clásicos*, trad. A. Bernárdez. Barcelona: Tusquets, pp. 13-20.
- CAMARERO, Jesús (2009). *Intertextualidad*. Rubí: Anthropos.
- ELIOT, Thomas Stearns (1920). «Philip Massinger», en *Selected essays*. London: Faber & Faber, 1951, pp. 205-220.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2003). *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autor du Nouveau Roman*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.
- GINÉ, Marta (1992). «Bloy et Villiers de L'Isle-Adam», en P. Glaudes (ed.), *Léon Bloy au tournant du siècle*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 27-41.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MAUREL-INDART, Hélène (1999). *Du plagiat*. Paris: Presses Universitaires de France.
- OLAZIREGI, María José (2002). *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.
- POE, Edgar Allan (1842). «El pozo y el péndulo», *Cuentos I*, trad. de J. Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 1970, pp. 74-91.
- POLACCO, Marina (1998). *L'intertestualità*. Bari: Laterza.
- PRADA, José Manuel de (2004). «Plagio y asesinato», *ABC*, 22 de marzo, en línea: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-03-2004/abc/Opinion/plagio-y-asesinato_962578537180.html [consulta: 25/09/2016].
- QUINTANA DOCIO, Francisco (1990). «Intertextualidad genética y lectura palimpséstica», *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 169-182.
- RABAU, Sophie (ed.) (2002). *L'intertestualité*. Paris: Flammarion.
- REINA, Manuel Francisco (2012). *El plagio como una de las bellas artes*. Barcelona: Ediciones B.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001). *L'intertestualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste (1888a). «La torture par l'espérance», en Auguste Villiers, 1973, pp. 323-330.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste (1888b). «La esperanza», en Borges et al. (eds.), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971, pp. 275-279.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste (1973). *Contes cruels. Nouveaux contes cruels*, ed. de P.-G. Cas-tex. Paris: Garnier.

EMILIA PARDO BAZÁN Y LOS CLÁSICOS. NOTAS SOBRE HISTORIA Y CRÍTICA LITERARIA

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Emilia Pardo Bazán consagró numerosos trabajos a la crítica y a la historia de la literatura desde que dio sus primeros pasos públicos en las Letras. Entre sus proyectos figuraban la composición de una historia de la literatura castellana y una historia de la literatura mística española. Ambos quedaron irrealizados o inconclusos. En la correspondencia entrecruzada con Marcelino Menéndez Pelayo, la joven y todavía poco conocida escritora hacía alarde de «su no desdeñable erudición y amplia cultura [...]; su interés por ciertos autores extranjeros: Shakespeare, Leopardi, Heine, la novela rusa, [...] la obra de Zola y su escuela» (González Herrán, 1986: 226-227). La nómina que la escritora cita muestra que la curiosidad de Emilia Pardo la llevaba ya por derroteros internacionales y por lo nuevo. No quiere decir ello que infravalorase la literatura patria. Al contrario, pero ya le interesaba entonces un método que fuese a la vez historicista y comparatista (Sotelo: 2002).

De haber concluido el ambicioso proyecto de Historia de la literatura que Emilia Pardo quería realizar siguiendo el modelo de *Histoire de la littérature anglaise* (1864) de Taine, dispondríamos de una visión sistematizada de su pensamiento crítico sobre nuestros antiguos y modernos españoles. Aunque hacia 1881 ella reconocía que escribía «a ciegas» y que «necesitaría comer mucho polvo de códices para decir con conocimiento de causa algunas cosas que digo a tuestas y bajo ajena fe» (Menéndez Pelayo, V: 27), las presiones que directa e indirectamente ejerció Menéndez Pelayo para que abandonase ese proyecto —que él también quería realizar— no la disuadieron. En 1883, las distancias que entre ellos doña Emilia afirmaba con cortesía les permitía, a su entender, escribir sus respectivas historias sin riego de competencia. Ella sabía pertinentemente cuáles eran las diferencias

que los separaban y los métodos que cada cual utilizaría (Menéndez Pelayo, VI: 94-95). Ante las reticencias del erudito, apostillaba tras extensa argumentación: «Si mi libreo empezase a salir antes que el de V., sería un prelude; di después (que es lo probabilísimo) un comentario; y en cualquier caso, un acorde aislado que no puede ni oírse ante la grande y hermosa sinfonía que V. va a entonar» (Menéndez Pelayo, VI: 109).

Obsérvese que, en 1883, Emilia Pardo Bazán había pasado la marejada de la primera *La Cuestión palpitante* e iniciaba una sólida y duradera andadura en las tribunas de la prensa. No dejó con el tiempo de acariciar el proyecto de vulgarizar la literatura en la prensa nacional y en revistas culturales, ajustando sus análisis a las condiciones materiales de estos medios de comunicación. Disentía del tratamiento árido con el que se había tratado la literatura en las historias del siglo XVIII, y del carácter parcial o bibliográfico de las que fueron apareciendo en el siglo XIX, aunque reconocía que era muy difícil satisfacer gustos y necesidades, «desempeñarse con aplauso de la minoría inteligente y a placer de la mayoría ilustrada» (1947: 1040). Tal vez fuese este aspecto divulgador el que favoreciese el acuerdo más o menos tácito entre Menéndez Pelayo y Pardo Bazán respecto del sesgo de sus historias literarias. Clarín comentaba, sin embargo, que los dos querían escribirla «a lo Taine» dando importancia a «los elementos de raza, herencia, medio social y natural, en la historia de las letras», método que él aplaudía por su novedad frente a los estudios abstractos, retóricos y aislados de la realidad que se habían realizado en España. Según Clarín:

Ambos convinieron en que lo mejor sería escribir cada cual su historia a su modo, sin miedo a las coincidencias y con la seguridad de que el ingenio de cada uno tendría ocasiones sobradas de mostrarse sin parecido con nadie. Emilia Pardo Bazán sigue con su proyecto y para ponerlo en práctica viaja todos los años y se encierra horas y horas en las bibliotecas de París y otras de diferentes pueblos donde puede encontrar lo que le importa («Lecturas I. Proyecto IV», *La Ilustración Ibérica*, 27-11-1886).

En 1887, la historia al modo pardobazaniano ya estaba marcada por nuevos derroteros pues la escritora estaba preparando sus conferencias sobre la novela rusa. Ella, influenciada por la psicología de Bourget, antepuso el naturalismo ruso al de Zola, ya que en el primero había encontrado elementos concomitantes con el método crítico que ella iba perfilando:

El naturalismo ruso ofrece verdadera impresión de vida, que «alternativa de lo bueno y de lo malo, de poesía y de vulgaridad» en la que no se ha prescindido de la «vida psíquica y las necesidades espirituales, morales y religiosas del hombre», ni de lo feo y mórbido cuando es necesario. En el naturalismo ruso, además, la moral no se entiende como un código inalterable de reglas estrechas, sino «aspiración de un ser que camina al mejoramiento y aprende en la dura escuela de la verdad y en el gran teatro del arte» (1947: 878).

Emilia Pardo Bazán, con su habitual eclecticismo, recogió las líneas más fructíferas del pensamiento decimonónico, las cuales arrancaron con el idealismo alemán y se vieron en aspectos fundamentales apoyadas por el desarrollo científico y positivismo francés. La valoración del pasado como raíz del presente, la consideración de la literatura como espejo de la sociedad y de la tradición como crisol del alma nacional son rasgos

fundamentales en el pensamiento crítico de la escritora, al hilo del modelo de Alfred Vinet, que fue perfeccionado por Sainte-Beuve y cuya sistematización realizó, en parte, Taine (1911: 330-332). Hacia los 90, lo que a Doña Emilia le importaba era, siguiendo a estos críticos:

[...] descubrir bajo la obra de arte es el hombre. Solo que —agregaba— el hombre es la combinación de cualidades que distingue a uno de entre los demás y hace que no se confunda; la individualidad, en resumen. [...] la necesidad de buscar al hombre en el escritor tiene por objeto la penetración más íntima de la obra. Vamos tras los efectos de esa individualidad que, como nota perfectamente Brunetière, si puede proceder de influencias de medio y de raza, a su vez habrá de ejercerlas sobre la raza y sobre el medio.

Entendido así el método de Sainte Beuve, se elevaría sobre el nivel de la curiosidad psicológica, y poseería una regla firme de crítica, la comprobación de la originalidad, que en la individualidad se basa, y acaso está identificada con ella (1911: 330-332).

Estas ideas, en la antesala de su *Nuevo Teatro Crítico*, determinan la orientación de sus ensayos de erudición y de sus reseñas en revistas culturales, así como sus pinceladas críticas en prólogos, artículos, crónicas y necrológicas para la prensa nacional o extranjera. En ellos predomina el estudio de la producción a través de la vida y la psicología de los autores, según el modelo propuesto por Sainte-Beuve; o sea, las semblanzas, los retratos y las figuras. Emilia Pardo distinguió esos subgéneros del ensayo —o estudio— porque este, a su decir, operaba en sentido inverso, del autor a su producción. Su método exigía información exhaustiva y análisis profundo.¹ Porque unía «biografía clínica e historia literaria», era arte y ciencia a la vez, «un arte sutil e intenso» y una ciencia forzosamente subjetiva en la que la imprescindible erudición se complementaba con la singular sensibilidad del crítico. Se trataba de estudios vivos que «no huele(n) a papel impreso, sino a humanidad sangrante» (1903: 102). Ese tipo de estudio clínico minucioso era factible en folletos —como ocurre en el caso de Luis Coloma—, o en revistas de erudición, donde la escritora podía disponer libremente del espacio y seleccionar a su público lector.

En *Nuevo Teatro Crítico* publicó sus trabajos sobre Lope y sobre Quevedo. Ahora bien, un balance rápido de la revista pone de manifiesto que, aunque los estudios de erudición clásica le interesaban, en su revista quiso ofrecer sobre todo una mirada de presente. Su método lo aplicó al estudio de los escritores de su tierra como Valentín Lamas Carvajal, Eduardo Pondal y Benito Losada —después compilados en *De mi tierra* (1888)—, y a sus coetáneos nacionales al ritmo de novedades y estrenos: Galdós, Clarín, Pereda, Palacio Valdés, Echegaray, Feliu y Codina, Taboada, entre otros. Estos últimos trabajos le valieron más de un disgusto, por lo que decidió dejar de escribir sobre sus contemporáneos vivos. Sus series como la de *Personajes ilustres* (1893) versan sobre sus coetáneos ya muertos y a la misma tipología obedecen sus antologías en las que los fue compilando: *Hombres y mujeres de antaño* y *Retratos y apuntes literarios* (1908). Si la primera antología consta de los clásicos de *Nuevo Teatro Crítico* y de *La España Moderna*, en la segunda figuran tan solo los nombres de sus contemporáneos o de sus mayores inmediatos: Campoamor, Núñez de Arce, Gabriel y Galán, en poesía; Alarcón, Valera, el padre Luis Coloma y Miguel de los Santos Álvarez, en prosa. En todo caso, el hecho de que fuesen apareciendo tras

¹ En *Lecciones de literatura* figuran colaboraciones dedicados da cuenta de su método crítico en una especie de prólogo que acompaña a cuentos y narraciones.

la muerte del autor estudiado le permitía destilar y sintetizar su trayectoria personal y literaria, buscando su unidad armónica y plena, a sabiendas que:

Por encima de la vida literaria se cierne lo humano de todo vivir, la personalidad y entidad del autor, que ya se nos presenta invariable, como incisa en mármol. La muerte es gran artista, y con artista, y con su dedo marfileño modela y pinta para la inmortalidad (1908: 1).

Otra información complementaria, a veces sucinta pero esclarecedora, está atesorada en documentos breves por circunstanciales: la correspondencia privada o la pública que solía utilizar como modelo para introducciones y presentaciones, artículos y crónicas sueltas entre 1900 y 1921 (Marisa Sotelo: 2002). En esta, potenció y no solo por razones comparatistas, los estudios sobre autores extranjeros, de modo que por esa libertad de palabra y por la reserva que doña Emilia buscaba podemos conocer ahora mejor su pensamiento crítico respecto de aquellos autores que respecto de los patrios.

No disponemos, en consecuencia, de muchos estudios exhaustivos sobre historia de la literatura española. De los clásicos nos quedan, en particular, la silueta de Lope y de Quevedo, algunas notas sobre Calderón y sobre María de Zayas. De los románticos, Santos Álvarez, Zorrilla y Campoamor porque ella, aun a pesar de considerarlo electrón libre, solía enlazarlos con estos últimos y no solo por cronología. Antes de demorarnos en los primeros y para poder una visión de conjunto sigamos avanzando en el tiempo y en su crítica en la prensa.

Al alba del siglo xx, en el extranjero, estaban empezando a florecer algunos estudios sobre la historia literaria o sobre española: de *A History of Spanish Literature* de Fitzmaurice-Kelly de 1898, *Notes sur l'Espagne contemporaine* de Isaac Pavlovsky (1884-1885), *L'Espagne Littéraire* (1902) de Boris de Tannenbergh, *Attraverso la Spagna letteraria (i catalane)* (1902) de José León Pagano. «Suelen ser deficientísimos esos Manuales», opinaba la escritora. Incluso en el de Fitzmaurice, informaba a Blanca de los Ríos, «figura en un *Prospecto* mío, pero es que ese *Catálogo* ¡me lo dieron hecho! porque si había de aguardar a hacerlo yo, no sale nunca», (Freire, Thion, 2016: 47, 81). En general, dominaba en estas historias de la literatura el interés por lo áureo, por lo que se ofrecía una mirada pasadista tintada de un exotismo romántico, del cual parecía imposible deshacerse. Censuraba doña Emilia que estos críticos nunca estudiaran la creación contemporánea y que la clásica les bastase para «para partir de ella misma en el examen de ella misma». Ciertamente es que los estereotipos y las etiquetas son difíciles de cambiar. La realidad española de la época no había logrado penetrar, a su decir, en el «magín de los extranjeros», los cuales de modo inconsciente e involuntario propendían a

disecarnos como, a animales raros y peregrinos, en nuestra actitud favorita, actitud de los siglos xvi y xvii, «muy española»: y es lo muy español (entendido como imposibilidad de asimilación, como petrificación terca y dura, en medio del mar fresco y tempestuoso del vivir humano en el resto del mundo) lo que en nosotros rebuscan y alaban (*La Ilustración Artística*, 19-6-1899).

La leyenda negra pesaba sobre la historia de España. Emilia Pardo denunciaba que, al estudiar el arte, autores de talla como la de Taine nos juzgasen como

una «monarquía de inquisidores y de cruzados, que conservaban los sentimientos caballescrescos, las pasiones sombrías, la ferocidad y la intolerancia y el misticismo de la Edad Media», y opina que, en esta atmósfera sobrecargada de fanatismo, «los máximos artistas son los hombres que han poseído en más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones de ese público que los rodeaba». Semejante teoría, que el maestro de la crítica aplica inmediatamente a Lope de Vega y a Calderón, sería difícil de aplicar a Miguel de Cervantes y a don Diego de Silva Velázquez; y en efecto, guárdase Taine de sacarla a relucir con motivo de ninguno de los dos mayores astros de nuestro cielo. Porque en el extranjero hay propensión a vernos al través de nuestra leyenda tan solo, y el lado realista, el enérgico estudio de la verdad sin aditamentos que nuestro arte encierra, ha solido dejarse a un lado (*La Ilustración Artística*, 19-6-1899).

Así como bajo el filtro de lo que podríamos denominar la leyenda romántica:

Guiados más de lo que sospechan por la ley del romanticismo, siguen pidiendo color, carácter, pátina, aunque sea obtenida empleando recursos que los anticuarios ignoran. El españolismo, la huella profunda de la raza, la cifran a menudo los hispanófilos extranjeros en la adhesión a determinadas ideas políticas y sociales, y en el supuesto establecimiento, en torno del cerebro, de una especie de cordón sanitario que aísla de lecturas y mentalidades forasteras. Y a esa cuenta, en el xv, que éramos cien veces más cosmopolitas intelectualmente que hoy, hubiésemos sido menos españoles (1903: 102).

Frente a los manuales y estudios de viajeros extranjeros como Pagano, Tannenbergo o Pavlovsky y de los libros españoles de entrevistas a escritores, compuestos con retratos lisonjeros y descripciones de interiores tan de moda a la sazón, ella propugnaba que el ejercicio crítico era antes que nada la valoración de la «obra en sí; de su valor estético, de su puesto propio entre las demás afines en el momento en que aparece». Aplaudía la evolución de la crítica como disciplina científica, que se distinguía por ser, no solo «ciencia de ciencias», sino también «arte de artes» y por ello también su diversidad formal y hermenéutica para llegar a cualquier tipo de público:

Acaso es necesario, repito, que exista todo: desde el suelto elogioso hasta el insolente varapalo; desde el artículo deshilvanado y a côté, como dicen los franceses, hasta la monografía honda y seria; desde la interview impresionista y personalizadora, hasta el análisis directo y fibra por fibra del libro o de la obra de arte. Todo hace falta, y todo abunda en los países donde se lee (*La Ilustración Artística*, 3-3-1902).

Puesto que de «todo hace falta», en 1906, doña Emilia seguía anunciando que entre sus planes «figuraba el de un regular *Manual de Historia literaria de España*, pero ¿tendré tiempo de escribirlo? ¿Cuándo?» (Freire, Thion, 2016: 81). Ni este proyecto ni el de su curso de Arte Dramático para el Ateneo llegaron a materializarse. Tal vez los prolijos estudios en Francia a los que se refería Clarín y su ávida curiosidad la acabaron distanciando de su objetivo inicial, ya que durante las lecciones de doña Emilia en su cátedra del Ateneo disertó sobre literatura francesa y no española. Y puesto que, insistamos, de «todo hace falta», no hay que menospreciar la información atesorada en sus crónicas y reseñas periódicas, aun cuando obedezcan en general a los criterios de actualidad y brevedad, y estén escritas «como de pasada y por juego de la pluma» (*La Ilustración Artística*, 3-3-1902). Cierto es que no nos ofrecen más que escuetos comentarios, que empezamos a compilar

con la esperanza de que las partes nos permitan al menos trazar las líneas directivas del ausente.

El doble alambique de la actualidad y la brevedad de la crónica generan una visión esquemática que se reduce a un canon pequeño y personal que podría a primera vista parecer poco significativa. En el ámbito europeo: Dante, Shakespeare, Heine, Hugo, Goethe, Cervantes..., lo que vendría a ser parte del canon del patrimonio europeo actual.

«Son mis dos semidioses, Shakespeare y Cervantes, y, mirando atrás, el padre Homero, que en bastantes respectos se le asemeja». Ahora bien, como precisamente escribía, las selecciones y nóminas son siempre subjetivas porque el arte, por naturaleza, se resiste a cualquier clasificación y estas siempre son discutibles:

Para mí Shakespeare es un hombre que raya en semidiós, como Esquilo: para Juan Valera no era sino un gran dramaturgo comparable y tal vez inferior á Calderón y Lope; y para Tolstoy, casi un currinche. En suma, estas controversias pertenecen al dominio de la crítica; pero hay un punto en que la crítica ya no ejerce sus fueros; y es al encontrarse con la innúmera legión de los que, llamándose artistas á boca llena y no admitiendo que nadie les regatee el título, no son realmente sino oficiales de un arte —al cual su labor ni pone ni quita, ni afecta, en lo que el arte tiene de creador y espontáneo— (*La Ilustración Artística*, 4-11-1907).

Nombres como Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Cervantes y Quevedo configuraban su canon clásico; Feijoo, Moratín, el ilustrado; y de los románticos, por su mayor vigencia en su presente y cercanía temporal, la selección de estos últimos era menos severa: Larra, Espronceda, Hartzenbuch, Pastor Díaz, Zorrilla, Santos Álvarez, Campoamor. Estos escasos nombres configuran la nómina que desde la prensa reincidiría Emilia Pardo. Tal vez por sensibilidad, capacidad y economía comunicativa o cuestión de espacio, quedaron solapados o reducidos a meros intertextos títulos y escritores tan variados como la *Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *Cornelia Borroquia*, Jorge Manrique, Luis de Góngora, Antonio de Guevara, María de Zayas, Diego Hurtado de Mendoza, Lupericio Leonardo de Argensola, Francisco de Rojas Zorrilla, Tomás de Iriarte, Gaspar de Jovellanos, Juan Nicasio Gallego, Juan Bautista Arriaza o José Cadalso, entre otros. Algunos ensayos críticos, de mayor profundidad y extensión, como los publicados en *Nuevo Teatro Crítico*, *La España Moderna*, *Revista Contemporánea* corroboran la selección que las condiciones materiales impusieron a la escritora. Era realmente cuestión de sensibilidad y la búsqueda de la originalidad, de lo que había trascendido y se había impuesto por su valía excepcional. Al reseñar la *Historia de la literatura del siglo XIX* del padre Blanco, Emilia Pardo disertaba sobre la importancia del criterio de la selección:

Para concentrarse la esencia de un siglo de literatura conviene mucho alambique y mucho filtro, pocas figuras y bien destacadas: figuras representativas, de esas que encarnan un movimiento, una tendencia, una fase de las letras. Ha de preguntarse a sí mismo el crítico, antes de admitir nuevos personajes: «Si este autor no hubiese existido, ¿la literatura de tal época representaría el mismo aspecto, sufriría la misma marcha, sufriría iguales vicisitudes?» (1892, 1947: 1043).

No es que los documentos de los que disponemos puedan ser fuente fidedigna que revele el modo de entender, ni la selección que hubiese operado doña Emilia para escribir

un estudio histórico de la literatura de carácter crítico, pero no bibliográfico, como tampoco el sesgo definitivo que de ellos hubiese ofrecido. La recurrencia de nombres y géneros en diferentes plataformas de publicación y a través del tiempo nos permite concluir que, si no están todos los géneros y autores que hubieran podido transitar por extensos y meditados capítulos, al menos, por defecto, encontramos aquellos que configuraron su canon personal. En ese crisol del tiempo, se puede observar que a mayor distancia mayor selección, y ello junto con las dos variables que impone el ejercicio periodístico: los sentidos de actualidad y de la brevedad, ambas también selectivas. A causa de ellas solía desaparecer lo que doña Emilia denominaba —siguiendo a Valera— el elemento étnico; o sea, el estudio del contexto histórico y político, junto con el «de las influencias extranjeras combinadas con el elemento nacional, más avasallador durante el periodo clásico y romántico que hoy (a pesar de lo que el vulgo cree)» (1892, 1947: 1043); criterio que, sin embargo, ella reivindicaba como fundamental para comprender la historia de la literatura, espejo de la sociedad. Asimismo, pocos textos dedicó al estudio de géneros, modelo que probablemente ella hubiese seguido a la hora de componer su *Historia de la literatura española*, en la que hubiese incluido el periodismo y la oratoria, junto a los géneros nobles y clásicos. Con estas limitaciones y prevenciones, con las lagunas de lo que fue entonces actualidad y centro de interés y frente a una visión panorámica y completa de la literatura española, indagemos más de cerca cuál fue la imagen y opiniones que divulgó la escritora de los clásicos.

Junto al historicismo y comparatismo crítico que a Emilia Pardo le llevan a buscar las fuentes y pervivencias de la tradición nacional y sus diversas actualizaciones, para comprender España o identificar los arcanos de la cultura y razón de ser española en los textos, ella va alternando sus propios intereses, los eventos —centenarios, monumentos, homenajes, polémicas—, y las notas críticas cercanas al determinismo de Taine —sobre todo al desarrollar los temas como la melancolía y el malestar romántico— o las características psicológicas y biografía del autor. Otras notas, menos numerosas, se centran en la evolución de los géneros literarios, que justificaba, de acuerdo con Brunetière, por su adaptación a las coyunturas históricas y sociales.

Partiendo de estas bases, para Emilia Pardo Bazán la tradición literaria española, se caracteriza por su carácter temprano y por su riqueza como expresión de la cultura colectiva. Del Medioevo al Renacimiento, el patrimonio literario español representa un rico acervo popular y culto, con expresiones tan variadas como las que atesoran:

«Nuestra rica cosecha de cantares de gesta», junto con Gonzalo de Berceo, «con su temprana intuición de la naturaleza y del paisaje», y Alfonso X el Sabio, «poeta del alma y de la fe», y nuestro Arcipreste de Hita «tesoro de sales y de moralejas sabrosas», y nuestro Jorge Manrique, recogiendo en una sola e intensa elegía todo el sentido de la vida, todo lo pasajero de las glorias y luchas y aspiraciones del hombre, encerrando en breve copa la amargura del destino.

Y tuvimos el Amadis, que según las más fundadas probabilidades es obra de autor español (¿tal vez autora?), un ideal que ha inspirado a la Edad Media y siguió inspirando aisladamente bajo el Renacimiento a muchos corazones; el Amadis, sin el cual ¿quién sabe si el Quijote se hubiera escrito? Y luego, el rico y centelleante tesoro del Romancero, comparado por Schlegel con la *Iliada*, y la *Celestina*, por la cual nos hombreamos con el Romeo y Julieta de Shakespeare. [...]

El Romancero, también diversísimo, responde a corrientes nacionales, y otras no menos entrañadas se reflejan en la mística (*La Ilustración Artística*, 14-2-1916).

La cita anterior refleja perfectamente el perfil que probablemente la escritora hubiese dado a su primera parte de la *Historia de la literatura*. Los autores mencionados y los sintéticos rasgos con los que los caracterizan suelen reaparecer acuñados como etiquetas en sus crónicas periodísticas y son analizados con mayor pormenor si un evento o cualquier circunstancia da pie a su estudio. Le seguirían sus estudios sobre el Renacimiento, de los que tenemos parciales noticias a través de su proyectado libro sobre *Teólogas y filósofas de los siglos XVI y XVII*, como lógica continuación de sus estudios sobre san Francisco y el Medioevo. Entre dichas figurarían la Venerable de Agreda (14-2-1892) y santa Teresa y otros retratos que vieron la luz en *Blanco y Negro* recogidos en su edición póstuma bajo el título de *Cuadros religiosos* (III, 1893: 226-229). Ahora bien, doña Emilia conocía perfectamente cuáles eran los límites de los métodos críticos de Saint-Beuve y de Taine; o sea, la imposibilidad de «aplicar la crítica a las obras maestras del genio en la antigüedad; seguramente ignoramos, o conocemos por dudosas leyendas, los datos exigidos» (1911: 330-331). Por eso cuando estudió a cualquier clásico lo hizo siempre a partir de estudios biográficos y críticos ya existentes: Sobre Quevedo diserta en *Nuevo Teatro Crítico*, a partir del estudio de Mérimée, de Aureliano Fernández Guerra y del epistolario de Quevedo; de la personalidad creativa de Lope de Vega hace un balance a partir de su epistolario *Últimos amores de Lope de Vega*, la *Crónica biográfica y bibliográfica* de Lope de Cayetano Alberto de la Barrera y las *Adiciones* a la biografía del Fénix de Menéndez Pelayo. De Cervantes conocía perfectamente la biografía de Menéndez Pelayo, y de *El Cid*, bastante recurrente en sus crónicas, los estudios realizados por Ernesto Mérimée y por Antonio Restori. Las referencias en la prensa, por escuetas que sean, siguen las mismas pautas. Recordemos, a título de ejemplo, el artículo que dedica al Arcipreste de Hita en el *Diario de la Marina* del 23 de julio de 1913 a raíz de la edición del *Libro del Buen Amor* realizada por Cejador en la Biblioteca de Clásicos. Para doña Emilia, esta *picante* obra es uno de los preclaros precedentes de la tradición literaria española: libro *picante* en el que conviven lo culto y lo popular, lo sacro y lo profano, las «glosas y loores a Santa María con las aventuras y coplas de serranas, contiene los gérmenes de lo que después ha de fructificar y sazonzarse con Lope, Tirso, Cervantes y Quevedo...».

Otro de los aspectos en el que Emilia Pardo hizo más hincapié fue en el realismo. Ya lo había recalado en *La Cuestión Palpitante* y siguió en la misma línea en sus artículos periodísticos:

Lo que notamos en él de tiempo inmemorial, desde el Arcipreste de Hita y la Celestina, es un realismo franco, á veces cínico por su indiferencia. El misticismo metafísico de Calderón llega después, dura relativamente poco, y nunca obtiene tan completo predominio que á su lado no se alce la figura de Quevedo. Es por consiguiente el realismo ese carácter persistente á que alude Taine, y que resalta á las claras cuando comparamos entre sí las manifestaciones artísticas de nuestra patria.

La fórmula artística (ya sé que digo una cosa contra el sentir común, pero es verdad) no encaja en el arte español (*La Ilustración Artística*, 19-6-1899).

Esta tendencia nacional realista, no obstante, no le parecía limitadora, dado su carácter vivo y humano, por su maridaje con la cultura popular, como en Rusia. En ello residía, por ejemplo, la individualidad del genio de Miguel de Cervantes. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Cervantes era poco erudito y poco literato y había vivido al mar-

gen del academicismo. Para Emilia Pardo la clave de su genialidad residía en que no era un sabio, sino como despierto hijo del sur: «un cerebro fresco, espontáneo, latino, meridional» y se singularizaba por poseer, recogiendo sus palabras:

[...] lo que hoy llamaríamos una tintura. Existe, sin embargo, otra filosofía recóndita y misteriosa, que no se aprende ni se ejercita en las escuelas, y esa fue la que, como rica savia, vivificó la obra del Manco. La filosofía del Quijote es la más alta que produjeron nuestros siglos de oro. Error no entenderlo así, por el hecho de que el Quijote es una novela, y una novela con elementos populares, picarescos, humorísticos. Obra singular entre las que brotaron de plumas, obra llena de imperfecciones y acaso por lo mismo más humana... (*La Ilustración Artística*, 1-11-1915).

Ese distanciamiento de la erudición académica le permitieron calar en lo pintoresco español, como por ejemplo reflejan «curiosas y genuinas fisonomías de los pícaros», desde Lazarillo, Guzmán de Alfarache, Justina, hasta Rinconete y Cortadillo, Monipodio o la señora Pipeta. «No hay diques para el río caudaloso que viene en pos, el Teatro, ni cauces para el desbordamiento del torrente de fuego de la mística» (*La Ilustración Artística*, 14-2-1916) —explicaba la escritora— como tampoco los había, para lo escatológico y amoral *Buscón*, de Quevedo, que era tan representativo de lo español, según doña Emilia, al igual que el *Amadís*, «aunque venga del Norte», o el mismo Alonso Quijano el Bueno, el Ingenioso Hidalgo:

Acaso el acierto principal de Cervantes, que tantos tuvo en el Quijote fue reunir en un solo libro a los buscones, mozos de muchos amos, hampones, pícaros y galeotes, y a los andantes caballeros, esforzados y virtuosos, amparadores del débil y enderezadores de entuertos. Y todos cupieron, cada cual en su sitio y punto, dentro del libro inmortal (*La Ilustración Artística*, 1-11-1915).

En la misma línea, Emilia Pardo observaba que el escritor nacional se caracterizaba por ser un hombre de extremos. De ellos destacaba como caso paradigmático a Quevedo, por ser maestro de la sátira, de burlas e ironías (*La Ilustración Artística*, 17-4-1911), «ingenio y erudición que a borbotones rebosaba» (*La Ilustración Artística*, 7-8-1911), entre ascesis y sátiras, autor sucesivamente de *Política de Dios* y *de Gobierno de Cristo*, y de las *Jácaras* y *Letrillas* (*La Ilustración Artística*, 15-9-1913), «muy crudo y desvergonzado, aunque gran parte de su obra tenga sello de gravedad y de misticismo, o al menos, de una especie de estoicismo cristiano que la lectura de la antigüedad clásica robustece» (*La Ilustración Artística*, 7-8-1911). Todos estos elementos respondían a la visión continua de la historia literaria y de la fusión entre cultura popular y tradición letrada de Emilia Pardo, quien simbólicamente explicaba a sus lectores: «La cadena de oro tiene muchísimos más eslabones. No saltemos ninguno» (*La Ilustración Artística*, 14-2-1916) para justificar el principio evolucionista de Taine, según el cual «el carácter más estable, en arte, es siempre el más elemental y sencillo; que su duración la causa su profundidad» (*La Ilustración Artística*, 19-6-1899). De hecho, para ella, el realismo era ese factor estable, elemental y sencillo del arte español, como apuntábamos antes.

No obstante, la escritora no se resistió a las perspectivas comparativas e internacionales. Pensaba doña Emilia que si un rasgo equiparaba a «los tres genios, el aedo, el comedió-

grafo y el Manco», es decir, Cervantes, Shakespeare y Homero, era la «hondísima percepción de la realidad» y «su transcripción exacta, intensa, como si a un tiempo pintasen, esculpiesen y describiesen con la pluma». Ahora bien, Shakespeare era, a su juicio, más vidente que observador, mientras que Cervantes y Homero eran capaces de crear nuevas dimensiones con la palabra, de crear literalmente volumen y profundidad, general corporeidad, como si trajesen «las cosas a nuestra presencia». Como argumentaba la escritora:

Toda la energía genial de los tres hombres portentosos está cifrada en la impregnación de la verdad, de la verdad sangrante, palpitante como un corazón.

En la concepción de Cervantes, sin embargo, hay un simbolismo que abarca todo lo real y lo transforma y eleva a la abstracción idealista más alta y hermosa. Y esto le pertenece; esto no lo descubrimos ni en Homero ni en Shakespeare. Así sucede que se hable y discurra tanto respecto al sentido oculto del Quijote, y no hay nadie que cavile en lo que quiso decir Homero en la *Iliada* ni Shakespeare en *Otelo*. No poco, sin embargo, hay de simbolismo en *Hamlet* y alguna comedia sespiriana [sic] (*La Ilustración Artística*, 26-4-1915).

El rasgo singular de Cervantes —al igual que Velázquez en pintura capaz de expresar al tiempo la humanidad (*Los borrachos*) y su raza y pueblo (*Las meninas*)— cristalizaba, por lo tanto, en la universalidad que alcanzaba a partir de la térrea y españolísima realidad, mientras que otros genios españoles, permanecieron simplemente en lo nacional y circunstancial, al igual que Calderón, anclado en la expresión «peculiar de determinado pueblo en determinado momento de la historia» sin que en su obra «pudiese ser superior la verdad externa al ensueño!» (*La Ilustración Artística*, 19-6-1899).

Si Miguel de Cervantes fue el autor más citado por la escritora entre los clásicos es porque encarnaba a su entender ese *continuum* realista, pero también, porque la prensa imponía un ritmo peculiar, al calor de polémicas, centenarios, estatuas y homenajes, en especial en unos momentos históricos en los que se necesitaba crear símbolos, celebrar festejos y entronizar sin espíritu crítico ni didáctico, a pesar de que ella siempre se opuso a estos actos de sociabilidad y de instrumentalización política de la literatura (*La Ilustración Artística*, 21-12-1903 y 13-12-1915). En las crónicas que Emilia Pardo dedicó a los homenajes cervantinos, de 1905 en adelante, se percibe cierta evolución en sus juicios. En el centenario del *Quijote*, Cervantes era según la escritora «nuestro genio literario nacional: está más arriba que la famosa trinidad dramática de Calderón, Lope y Tirso: está más arriba (por su plenitud de humanidad, no ciertamente por su perfección) que los Luises y santa Teresa (*La Ilustración Artística*, 21-12-1903). Años más tarde Cervantes seguía siendo el escritor canónico, sin embargo, ya no le atribuía la misma superioridad ni excelencia, sino el rango de «un sol, al que otros soles acompañan» (*La Ilustración Artística*, 14-2-1916), porque en su empeño en reivindicar los orígenes de la novela en España y la tradición realista nacional, como ya estudió Critina Patiño, estas no se reducían al *Quijote*, ni a Cervantes. Tal vez este tipo de reacciones obedezca simplemente a que ella se oponía a este tipo de festejos y a que no escondía su enfado, como bien hacía saber a Menéndez Pelayo cuando en 1881 se celebró el centenario de Calderón. Fue entonces cuando ella negó el mérito exclusivo a Cervantes como forjador de la brillantez de la lengua castellana. A decir de la escritora, Cervantes representaba «el idioma, en su momento de expansión, en el viejo solar y al través de los mares», pero este hecho coyuntural no le confería exclusividad:

Y como quiera que, aun habiendo culminado en Cervantes el idioma, otros muchos contribuyeron a completar el tesoro, y en cada uno pudiera encontrarse una excelencia y virtud especial, y acaso una nimia perfección que en la espontaneidad de Cervantes no cabría (*La Ilustración Artística*, 26-4-1915).

Por ello consideraba injusto que se erigiera un monumento conmemorativo a Cervantes. Cuando, a dicho efecto, se lanzó el Concurso público para preparar el Centenario, doña Emilia publicó varias crónicas seguidas en las que negaba a Cervantes la categoría de padre exclusivo de la lengua castellana y reivindicaba a otros clásicos (*La Ilustración Artística*, 26-4-1915), porque «la luz de Cervantes no puede eclipsar a la de santa Teresa ni a la de Lope, Calderón y Tirso», afirmaba la escritora, como tampoco a fray Luis de Granada ni a Quevedo, ni a todos aquellos que

sacaron de mantillas al habla espléndida que más tarde se difundió por el mundo y es verbo de tantas naciones, empezando por el viejo poeta del *román paladino*, hasta los modernos, como Larra y Zorrilla, Valera y Alarcón, por no llegar a la generación que aún vive (*La Ilustración Artística*, 1-1-1915).

En su propuesta, por lo tanto, de escultura sintetizaba de nuevo el carácter evolutivo y colectivo del hecho lingüístico, y con él, el canon clásico de la literatura española perfecta y equitativamente jerarquizado. En palabras de la escritora:

Allí deben agruparse, en apoteosis, desde Alfonso el Sabio, el Arcipreste de Hita y Gonzalo de Berceo, pasando por los siglos de oro, con Lope de Vega, Tirso de Molina y Santa Teresa de Jesús, sin olvidar a Quevedo, Gracián, Herrera, Villegas, sin prescindir de San Juan de la Cruz, y de los cronistas e historiadores, todos los que dejaron alta memoria en el cultivo de nuestra habla nacional, hasta Torres Villarroel, los clásicos del siglo XVIII, y los románticos del XIX [...].

Sería injusto que, por glorificar a Cervantes, que merece toda gloria, sacrificásemos a los demás, que la merecen también. Como en todo caben pareceres encontrados, no falta quien entienda que Santa Teresa es un maestro de la altura de Cervantes, y más puro de lenguaje, ya que el autor del Quijote incurrió en numerosos italianismos. Por mi parte, declaro que siempre colocaría a Cervantes a la cabeza; lo cual no implica que se otorgue a los otros grandes escritores y grandes poetas, pensadores, satíricos, místicos, historiadores, etc., un lugar a su lado... y ¡felices, en medio de todo, las naciones que pueden presentar tal cohorte de talentos y de genios! [...] Así, no puedo menos de insistir en que Cervantes no es el único ni quizás el mayor de los escritores españoles, aunque la aserción escandalice. Será si acaso un sol, al cual otros soles acompañan (*La Ilustración Artística*, 26-4-1915).

Reivindicando siempre esa pureza lingüística, fuerza y riqueza del castellano, Pardo Bazán acabó apostando, sin embargo, por la superioridad santa Teresa por casticismo, naturalidad y sencillez (*La Ilustración Artística*, 26-4-1915).

Las autoridades canónicas que han ido apareciendo en las citas reproducidas, en especial Calderón y Tirso, nunca fueron objeto de estudio particular en la obra crítica de la escritora. De Tirso ya se ocupaba su amiga Blanca de los Ríos, a Lope de Vega y a Quevedo consagró sendos estudios en *Nuevo Teatro Crítico*. De Calderón tenemos breves pinceladas en documentos varios. Según argumentaba en su «Carta al Señor Don Aureliano J. Pereira sobre su libro *Shakespeare-Calderón*», el dramaturgo español «no anuló a nadie, ni a Tirso,

que le vence en naturalidad y humanidad, ni a Alarcón, más perfecto, ni a Lope, más lozano en su fantasía. Todos pueden medirse con él» (8-6-1882). Sus juicios se fundamentaban además en la concepción del hecho teatral en la que era tan importante el dramaturgo como el poeta, el texto como la representación. En este sentido, consideraba que el teatro áureo era uno de los géneros en que más había acusado el paso del tipo. Salvo excepciones, el teatro podía resultar «flor de un día, sobre todo cuando ni expresa el alma nacional ni cava hondo en los caracteres» (*La Ilustración Artística*, 9-3-1903), de modo que:

Si fuésemos francos y leales con nosotros mismos, nos confesaríamos que en el teatro de los autores renombradísimos (de Shakespeare y Racine para abajo), poco se puede ya representar y no mucho leer. Oigo repetir que los Autos Sacramentales son gloria de nuestra escena. ¿Quién resiste la lectura de un Auto Sacramental, como no le estimule curiosidad literaria y erudita? Las mismas comedias de Lope y Calderón, no todas son fáciles de asimilar. ¿Pues y Bretón? Creo que no se le negará su mérito al tuerto insigne... (*La Ilustración Artística*, 9-3-1903).

Emilia Pardo Bazán, bajo la influencia de las corrientes críticas literarias francesas, desarrolló en España su personal método comparativo y psicológico en el que concedía mayor primacía a la originalidad y a la genialidad. Pensaba que estos rasgos del artista son los que realmente dejaban huella y renovaban la creación literaria. La tarea de vulgarización que como polígrafa realizó, desde variados soportes textuales, le obligaron a superar las barreras entre creación y erudición y transmitir las ideas esenciales que caracterizan a nuestros clásicos como espejo y alma de nuestra cultura. En este año de celebraciones, recordemos que un siglo antes ya había ensalzado la escritora a Shakespeare con Cervantes, como los dos grandes universales de la literatura europea.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- FREIRE, Ana María y THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2016). *Cartas de buena amistad: Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán*. Madrid-Fránfort: Iberoamericana-Vervuet.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1983). «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 59, pp. 259-287.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1986). «Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI, 101, pp. 325-342.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2003). «Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura», en A. María Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 81-100.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1982-1984). *Epistolario*, ed. de Manuel Revuelta Sañudo, I (junio 1868-marzo 1876); II (abril 1876-diciembre 1877); III (enero 1878-junio 1879); IV (julio 1879-abril 1881); V (mayo 1881- diciembre 1882); VI (enero 1883-noviembre 1884); VII (diciembre 1884-junio 1886). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1882). «Carta al Señor Don Aureliano J. Pereira sobre su libro *Shakespeare-Calderón*», *La Ilustración Cantábrica*, 8-6-1882, IV, pp. 182-183.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1892). *Polémicas y estudios literarios*. Madrid: Agustín Avrial imp.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1892, 1896). «La Venerable de Ágreda», *Nuevo Teatro Crítico*, pp. 42-66 (recogido en Antonio López [ed.], *Hombres y mujeres de Antaño. Semblanzas*, Barcelona: pp. 171-190).

- PARDO BAZÁN, Emilia (1903). «Otros libros. Bibliothèque Espagnole, Boris de Tannenberg, L'Espagne Littéraire, portraits d'hier et d'aujourd'hui», *La Lectura*, I.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1908). *Retratos y apuntes literarios (Primera serie)*. Madrid: R. Velasco impr.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1911). *La literatura francesa moderna. La Transición*, Madrid: V. Prieto y Cía.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1947). *La revolución y la novela en Rusia*, Harry Kirby (ed.), *Obras Completas*, III. Madrid: Aguilar, pp. 760-880.
- PARDO BAZÁN, Emilia (s. a.). «La crítica moderna en Francia», *Lecciones de Literatura*. Madrid: Editorial Iberoamericana, pp. 15-41.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (2001). «Cervantes en la obra de Pardo Bazán», en A. Bernat Vistarini, *Volver a Cervantes, Actas IV-Cindac*, Palma, en línea: <http://www.hispanismo.es/documentos/actasIVcongresoLepanto.pdf>.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2002). «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán», en Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, II Coloquio. La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX* (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999). Barcelona: Universidad de Barcelona, PPU, pp. 415-426.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2005), «Emilia Pardo Bazán: crítica e historia literaria», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión, A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004*. Galicia: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, pp. 135-180.

BELLEZA Y SOLIPSISMO EN DOS SONETOS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Esteban TORRE
Universidad de Sevilla

En toda la obra poética de Juan Ramón Jiménez, y muy en especial en los *Sonetos espirituales*, alienta siempre el sentimiento nostálgico de un amor y una felicidad inalcanzables, que conduce finalmente a un ensimismamiento sobrecogedor. Entre la vida y la muerte, el amor y el abandono, el poeta se encierra en su propio pensamiento. Llega a creer que su corazón es el centro del universo, que sin él todo se desvanecería. En el Soneto VIII, titulado «Nada», nos dice abiertamente que, si su corazón cayera al agua, el mundo se congelaría en un desolado vacío. En el Soneto XX, que lleva por título «Octubre», piensa que, si su corazón se sembrara, surgiría un árbol puro de amor eterno. Y todo esto en el marco de una belleza vibrante y enfermiza.

Hace unos años, hice un primer acercamiento a los sonetos de Juan Ramón Jiménez (Torre, 2008) como homenaje a un querido y admirado compañero en las tareas de la Teoría de la Literatura, el profesor José Antonio Hernández Guerrero. Quisiera ahora matizar y completar aquel estudio¹ con el comentario de los mencionados sonetos «Nada» y «Octubre» (Jiménez, 1982b: 71 y 83), como homenaje esta vez al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo, mayor que yo en saber y gobierno, ya que no en edad, y maestro para quien todos mis encomios serían cicateros. A Miguel Ángel Garrido debo mi carrera universitaria, y todas las alegrías que esta me ha proporcionado.

¹ Por algunos sectores de la crítica universitaria, ha circulado recientemente la idea de un cierto abandono por parte de los estudios eruditos en relación con los *Sonetos espirituales* y, en general, de toda la obra de Juan Ramón Jiménez. Así, por ejemplo, en sendas tesis de doctorado, Daniel Lecler (2003: 9) piensa que «Juan Ramón Jiménez semble avoir été à peu relégué dans l'oubli», y María Adela Codoñer Náchter (2012: 12) opina que «los *Sonetos* han quedado habitualmente descolgados no solo de las opiniones y valoraciones por parte de la crítica, sino también de los estudios en general».

Entre los primeros poemas de Juan Ramón Jiménez, publicados desde marzo de 1899 a marzo de 1900, durante los últimos meses de su estancia en Sevilla, figura un pequeño ramillete de sonetos (Urrutia, 2003), que no hacen justicia precisamente a la valía del futuro gran poeta. El primero de ellos, titulado «A varios amigos», apareció en el diario *El programa*, de Sevilla, el 2 de marzo de 1899, y poco después en *Vida nueva*, de Madrid, con ligeras variantes, entre ellas el título, que ahora es «A varios ¿amigos?»:

Vosotros que tenéis los corazones
podridos del placer y de la orgía,
y que pasáis un día y otro día
entregados al ocio y las pasiones...

De análogo tenor, con fuertes resonancias de las meditaciones poéticas de un Espronceda, un Campoamor o un Núñez de Arce, son otros seis sonetos aparecidos en *El programa*, en *El correo de Andalucía* y en *Vida nueva*, donde publica también, el 18 de marzo de 1900, el soneto que lleva por título «Marchita», en el que el poeta ensaya nuevas combinaciones métricas en franca sintonía con el movimiento modernista. La influencia de Francisco Villaespesa y de Rubén Darío es ahora evidente:

A la oliente sombra del rosal de sangre, del rosal florido,
muerta su inocencia, muerta la fragancia de su frente pura,
llora sin consuelo la pálida niña por su amor perdido,
llora abandonada, con ardiente llanto de inmensa amargura...

Como puede observarse, el soneto clásico, de versos endecasílabos, se ensancha en una estructura más compleja. Los versos constan aquí de dieciocho sílabas, dispuestas en tres períodos rítmicos hexasilábicos. Pero, en cualquier caso, la forma poemática del soneto quedará durante largos años relegada al olvido en el quehacer de Juan Ramón Jiménez.

Habrà que esperar hasta dieciocho años después, cuando el poeta ha duplicado sus años adolescentes, para que aparezca en la Casa Editorial Calleja, en Madrid, 1917, una colección de cincuenta y cinco sonetos con el título de *Sonetos espirituales*. En el mismo año y en las mismas prensas se publica también el *Diario de un poeta recién casado*. Ambos libros representan la plenitud de la actividad creadora de Juan Ramón, si bien los *Sonetos*, «un libro más bien marginado por la crítica», en palabras de Allen W. Phillips (1982: 11), se considerará mayoritariamente, y por el mismo Juan Ramón, como el final de una época, mientras que el *Diario* vendría a ser el punto de arranque de su posterior evolución.

En conversación con Juan Guerrero Ruiz (1961: 35), el 13 de junio de 1915, el poeta confiesa encontrarse en un período muy crítico de su vida, a la vez que se manifiesta claramente satisfecho de la excelencia de los *Sonetos*:

Estoy muy contento con ellos. Creo que llegan a la perfección, pero no entienda usted esto en el sentido vano de la palabra —no es eso lo que le digo—, creo que son, me parecen, perfectos, porque están hechos naturalmente, de una vez, sin corregir nada [...]. Estos *Sonetos espirituales* son clásicos, con elementos modernos. El libro, que consta de 102 o 103, va dividido en tres partes: «Amor», «La Amistad» y «Sonetos íntimos».

En la redacción de los *Sonetos espirituales*, entre 1914 y 1915, fue decisivo el contacto con Zenobia Camprubí, en todos los aspectos, incluido su extraordinario conocimiento de la lengua inglesa. Zenobia, sin duda alguna, hubo de influir poderosamente con sus lecturas y traducciones en el ánimo de Juan Ramón. Entre los autores ingleses, desempeña un papel excepcional el poeta británico, de origen italiano, Dante Gabriel Rossetti. El paralelismo entre los sonetos de Juan Ramón y los de Rossetti ha sido puesto de manifiesto por Allen W. Phillips (1982: 11-14) y por Juan Cano Ballesta (2000: 504-513), quien sugiere que a Juan Ramón «le debió impresionar la idea de escribir, cual Rossetti sobre Elisabeth Siddal, un libro de sonetos amorosos sobre su propia historia de amor con Zenobia Camprubí» (Cano Ballesta, 2000: 5). Resulta difícil, sin embargo, establecer un parangón entre las circunstancias vitales de la deslumbrante, lánguida y sensual Elisabeth, que se suicidó con láudano a los dos años de su matrimonio, y la fina, culta y hacendosa Zenobia, que sería el soporte de Juan Ramón durante toda su vida.

Ahora bien, existen llamativos nexos entre *The House of Life: A Sonnet-sequence*, de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), y *Sonetos espirituales*, de Juan Ramón Jiménez (1881-1958). El poemario de Rossetti (1998) consta de 103 sonetos, o 102, si se prescinde del titulado «Nuptial Sleep», originariamente denominado «Placata Venere», que fue suprimido en virtud de los furibundos ataques de algunos sectores de la crítica, ya que lo consideraban como un verdadero atentado a la moral pública, pues se describía en él a una pareja que se quedaba dormida tras el éxtasis del amor. Por su parte, Juan Ramón Jiménez, en la citada conversación con Juan Guerrero Ruiz, se refiere a los *Sonetos espirituales* en elaboración como a «un libro que consta de 102 o 103». La mención de estas cifras pone de manifiesto el fuerte impacto que la obra de Dante Gabriel Rossetti produjo en el espíritu de Juan Ramón Jiménez, si bien el número de sus sonetos quedaría finalmente reducido a 55.

Los sonetos de Rossetti tuvieron que ser, sin duda alguna, un reto irresistible para el poeta, máxime cuando también en España se habían publicado, pocos años antes de la elaboración de *Sonetos espirituales*, dos importantes libros de sonetos: *Rosario de sonetos líricos*, de Miguel de Unamuno (1911), y *Apolo: Teatro pictórico*, de Manuel Machado (1911). El soneto inaugural de *The House of Life* lleva por título «Sonnet», y es un encendido elogio de esta forma poética, que plasma —como en una instantánea o imagen congelada— un momento de la vida, del amor o de la muerte. El soneto viene a ser un monumento del momento: «A Sonnet is a moment's monument, / Memorial from the Soul's eternity / To one dead deadless hour...».

El libro de Juan Ramón lleva, como cita previa, estas mismas líneas, y comienza con el soneto titulado «Al soneto con mi alma», donde se lo considera como trasunto de inmortales maravillas y síntesis de lo finito y lo ilimitado. Por otra parte, el libro de Rossetti consta de dos partes: *Youth and Change*, «Juventud y cambio», juventud y vida, que se concretan en el amor, y *Change and Fate*, «Cambio y destino», esto es, vida y muerte. Los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez nos hablan asimismo del amor, de la vida y de la muerte, y constan de tres partes: «Amor», «Amistad» y «Recogimiento» (inicialmente «Sonetos íntimos»).

El léxico de los *Sonetos espirituales* es, por sí solo, suficientemente explícito: *amor, alma, corazón, llama, ascua, fuego, lumbre; fulgor, esplendor, claridad, aurora, luz; aroma, fragancia, flores, lirio, rosa, azucena; primavera, abril, alegría, dulzura, paz,*

belleza; inmortal, infinito, ilimitado, eternidad. Y, por otro lado, *nieblas, tinieblas, sombra, nebrura, oscuridad; ansiedad, amargura, tristeza, melancolía; otoño, octubre, ocaso, crepúsculo, poniente, noche, nada.* En especial, destacan la *primavera* y el *otoño*, el *amor* y el *corazón*, el *todo* y la *nada*, que constituyen precisamente el núcleo de los sonetos «Nada» y «Octubre», tal vez los más hermosos y los que mejor expresan el solipsismo del poeta.

En el Soneto VIII, «Nada», se opone al abandono y a la lejanía del mundo exterior, simbolizado por la mujer amada, el ensimismamiento absorto del corazón del poeta:

A tu abandono opongo la elevada
torre de mi divino pensamiento;
subido a ella, el corazón sangriento
verá la mar, por él empurpurada.

Fabricaré en la sombra la alborada,
mi lira guardaré del vano viento,
buscaré en mis entrañas mi sustento...
Mas ¡ay! ¿y si esta paz no fuera nada?

¡Nada, sí, nada, nada!... —O que cayera
mi corazón al agua, y de este modo
fuese el mundo un castillo hueco y frío...

Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!,
...¡y soy yo solo el pensamiento mío!

Ella, distante, hermosa y humana como la primavera, lo es todo. Es ella, está ahí. Es pura naturaleza: tierra, aire, agua, fuego. Es el mundo exterior. La fuerza cósmica de los elementos naturales² se contraponen abiertamente al delicado pensamiento, al *divino pensamiento*, del poeta. Frente al desvaído y tibio abandono de la mujer, surge el ardiente colorido de su sangriento corazón. Se encerrará el poeta en su torre de marfil, en su castillo de naipes, intentando fabricar luces con las sombras, dulces sonidos con la amarga vacuidad del viento. Buscará en sí mismo, en sus propias entrañas, su razón de ser. Al fin y al cabo, su pensamiento, su corazón, su *yo* constituyen la única realidad cognoscible. Solo en este mundo interior podrá encontrar la paz.

Pero ¿y si esta paz no fuera nada? Nada, sí, sombras, vacío, desolación. El sangriento, el inflamado corazón del poeta, subido a la torre vigía de su ensimismado pensamiento, podrá tal vez teñir con su púrpura las aguas circundantes. Pero ¿y si este corazón naufragara, cayera al agua, se desvaneciera? En tal caso, el universo entero desaparecería. El mundo, ese castillo de naipes fabricado a la medida del poeta, se quedaría hueco y frío, y finalmente se derrumbaría.

Veamos ahora lo que se nos dice en el Soneto XX, «Octubre»:

² Son múltiples las referencias a los cuatro elementos en la literatura española. Véase Salazar Rincón (2002). El poeta Blas de Otero (1971: 40), en el soneto «Basta», publicado por primera vez en 1951 en el libro *Redoble de conciencia*, escribe: «Imagine mi horror por un momento / que Dios, el solo vivo, no existiera, / o que, existiendo, solo consistiera / en tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento». Los elementos naturales representan aquí una monstruosa fuerza cósmica, caótica, impersonal, sin vida.

Estaba echado yo en la tierra, enfrente
del infinito campo de Castilla,
que el otoño envolvía en la amarilla
dulzura de su claro sol poniente.

Lento, el arado, paralelamente
abría el haza oscura, y la sencilla
mano abierta dejaba la semilla
en su entraña partida honradamente.

Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,
pleno de su sentir alto y profundo,
al ancho surco del terruño tierno,

a ver si con partirlo y con sembrarlo,
la primavera le mostraba al mundo
el árbol puro del amor eterno.

Es sabido que Juan Ramón Jiménez manifestó alguna vez su escasa simpatía por este soneto,³ lo cual no implica en absoluto una merma de su indudable belleza. Tanto en «Nada», donde aparece «la elevada / torre», como en «Octubre», donde se nos habla de «la amarilla / dulzura» y «la sencilla / mano», los encabalgamientos⁴ proporcionan elasticidad y armonía a la solemnidad del verso endecasílabo. En el primer cuarteto, el claro sol poniente del otoño envuelve con amarilla dulzura los extensos campos castellanos. Es obvio que, propiamente hablando, lo que es amarillo es el claro sol del ocaso, y su visión produce en el observador una agradable sensación de dulzura. Pero, en virtud de una lograda hipálage, el adjetivo *amarillo* califica a la *dulzura*, originándose así una hermosa sinestesia o fusión de imágenes visuales y gustativas.

En el segundo cuarteto, se describe la acción fertilizadora del arado y la semilla en la entraña de la tierra, «partida honradamente». La madre tierra ha sido fecundada, con honra, en un amoroso maridaje. Sería inútil tratar de encontrar aquí algún atisbo de preocupación social por el honrado quehacer del labrador. Nada más lejano a la intención del poeta. La escena de la siembra es contemplada además a una cierta distancia, desde la atalaya de una peculiar posición: «echado yo en la tierra».

En los tercetos, se da a conocer la verdadera actitud del poeta. Piensa que, si sembrara también su propio corazón, semilla de los más altos y profundos sentimientos, al llegar la primavera surgiría un árbol puro de amor eterno, que asombraría al mundo entero. Como en el soneto «Nada», al mundo exterior se opone su corazón ensimismado.

El «corazón» aparece, por cierto, en numerosas ocasiones a todo lo largo del poemario. En el Soneto II, es claramente símbolo del amor. Este soneto, que lleva por título «Primavera», está dirigido a la mujer inspiradora, que representa el esplendor del mes de abril:

Abril, sin tu asistencia clara, fuera
invierno de caídos esplendores...
Eres la primavera verdadera;
rosa de los caminos interiores...

³ «Hay un soneto mío, que yo detesto, el que empieza: “Estaba echado yo en la tierra, enfrente del infinito campo de Castilla...”». Véase Juan Ramón Jiménez (1981: 843).

⁴ Sobre los efectos expresivos del encabalgamiento en *Sonetos espirituales*, véase Martínez Fernández (2009).

El corazón y el pensamiento del poeta vienen a ser los depositarios de una luminosa ofrenda de paz y de misterio: «Mi corazón recogerá tu rosa... / tu luz se dormirá sobre mi frente...».

La mujer es primavera, rosa, luz. El poeta es pensamiento ensimismado, corazón expectante. También en el Soneto III el corazón implica amor y claridad:

¡Ay, qué vivir de bienaventuranza
la de un amor guardado, este divino
fuego...!
Mas si me quitas tú esa luz, oscuro
quedará mi existir, y astrosas nieblas
decorarán mi corazón...

En el soneto xv, el veraz corazón y el pensamiento firme zozobran ante la eventualidad de un no deseado olvido: «¿Cómo era, Dios mío, cómo era? / —¡Oh, corazón falaz, mente indecisa!—».

El olvido es asimismo la fuente de un amargo desasosiego. El corazón en el soneto XVIII viene a ser, sin el amor, como las hojas secas de las polvorientas ramas otoñales:

Corazón, seco, vano y pobre nido
en que los sempiternos resplandores
hallan, un punto, refulgente calma.
Cuando el amor te deja en el olvido,
se truecan en ceniza tus fulgores...

En el soneto XIX, titulado precisamente «El corazón roto», el término aparece en dos ocasiones:

Creí que el pobre corazón ya estaba
compuesto para siempre. Me lo había
atado con las cuerdas de poesía
de mi lira alta y pura...
Entre las rosas, tú te apareciste,
como siempre reidora e inconstante,
salvando redes y tendiendo lazos...
El mirar noble se me puso triste,
y el mal atado corazón amante
se me quedó, otra vez, hecho pedazos.

El poeta se refugia en sí mismo, atando su corazón con las cuerdas de su pura y excelsa poesía. Ella se le aparece de repente entre rosas, como una alegre, difusa, inconstante y fugitiva revelación, que le incita a salir fuera de sí, a entregarse. Pero, una vez más, el poeta se repliega sobre sí mismo, quedando su corazón hecho pedazos.

En el soneto XXV, nos habla de odios y de traiciones, de palomas con corvo pico de ave carnicera, y de su propio corazón, convertido en una insana gruta:

¿Por qué la estrella altiva y pura era
el seco nido de la noche umbría?

¿La paloma inmortal cómo encendía
 corvo pico de ave carnicera?
 ...Hablabla el niño con palabra impura,
 el corazón era una gruta insana...

En el soneto XXVIII, se contraponen el auténtico amor, puro y verdadero, al rojo impulso de un corazón meramente carnal:

Soñaba yo, cantando, en la alegría
 del amor solo, puro y verdadero...
 El otro amor, el rojo, repetía
 por el ocaso sordo y dominguero
 su corazón de carne...

El soneto XXIX, nos muestra cómo la tristeza y el duelo del roto corazón del poeta se pueden ver recompensados por la paz y la belleza de la mujer amada: «¡Cómo mi corazón, hecho pedazos, / agradece el dolor, el beso ardiente / con que tú, sonriendo, lo compones!».

En el soneto XXX, se compara el corazón del poeta al pajarillo ciego con el que jugaba un niño:

Tenía el niño al pajarillo ciego
 en una noria de juguete atado...
 ...Me dormí luego
 partido el corazón...
 ...entre lo trastornado
 del soñar, era él pájaro de fuego.
 Llama solo, ojos toda, y noria, a una,
 en la que mi dolor loco giraba...

El soneto XXXI se titula, como el soneto II, «Primavera», y está dedicado «A una mujer». Tras invocar el olor de la rosa, el brillo de las estrellas y el trino del ruiseñor, el poeta confiesa:

Y el tierno olor me es malo, y el divino
 fulgor azul deja mi frente oscura
 y me hace sollozar de desventura
 del ruiseñor el brote cristalino.

Incapaz de asumir tanta belleza, echa de menos aquella dulce amargura, aquella maravillosa pena, que solía albergar en su corazón: «Y no es aquella pena prodigiosa / que el corazón antiguo me lamía / con su lengua de miel insuperable».

Sin embargo, el poeta desearía romper el habitual cerco de tristeza que oprime su corazón, y exclama desesperadamente: «¡Haz que me huelva plácida la rosa, / que la estrella me inflame de poesía, / que el ruiseñor me suene deleitable!».

En el soneto XXXII, se dirige al extenso mar, donde, al atardecer, se difuminan los diversos colores que suscita la luz del sol. Querría el poeta que también se diluyera y mu-

riera en él toda la belleza de la mujer amada: «¡Si su belleza en mí morir pudiera / como en ti, mar, se borran los colores / que el sol divino te dejó...!».

De este modo, el sufrimiento de su corazón se igualaría al sereno anochecer del mar, ya sin colores, o con el apagado y uniforme color del olvido:

¡Mar, toma tú, esta tarde sola y larga,
mi corazón, y da a su sufrimiento
tu anochecer sereno y extendido!
¡Que una vez sienta él cual tú, en la amarga
infinitud de su latir sangriento,
el color uniforme del olvido!

Siempre que se nombra el corazón, se trata desde luego del corazón del poeta. Excepcionalmente, en el soneto XXXIV, se hace referencia al corazón y a la frente de la mujer amiga, eso sí, junto a su propia frente y junto a su propio corazón:

Pronto vendrá esta luna sobre el frío
del jardín, cuando yo, serenamente,
torne de estar, mi frente con tu frente,
tu corazón, amiga, con el mío.

El soneto XXXVII lleva una dedicatoria: «A Amós Salvador y Carreras, que, estando yo enfermo, me regaló con su estereoscopio». El estereoscopio es un antiguo y curioso aparato óptico de visión binocular, en el que cada ojo ve una imagen tomada con un ángulo diferente, de tal modo que se produce una fusión de imágenes, dando lugar a la percepción de los objetos en relieve. El corazón del poeta se siente embelesado —«¡oh montones de luz, oh pedrerías / de color...!»— al contemplar en relieve, a través del estereoscopio, unas fotografías: «Una andariega primavera hirviente / bajó, hormiguero de oro, de la frente / al corazón gentil y embelesado...».

El soneto XXXVIII es un canto a la amistad, que llega al corazón del poeta como la miel al panal. No es el poeta quien la ofrece, sino quien la recibe:

Otra vez, amistad, a mí has venido,
dulce, con todo el corazón abierto
como un panal. ...No sé si estaba muerto.
¡Sé que a su claridad he revivido!

En el soneto XXXIX, el poeta, extasiado ante la contemplación de las verdes ramas de los árboles, que arden con el oro de una puesta de sol que se derrama sobre ellas, iguala su corazón a estas últimas ramas del atardecer:

¡Cómo mi corazón os tiene, ramas
últimas, que sois ecos, y sois gritos
de un hastío inmortal de incertidumbres!
¡Él, cual vosotras, se deshace en llamas,
y abre a los horizontes infinitos
un florecer espiritual de lumbres!

Cuando llega el otoño, el corazón del poeta sigue pensando en la primavera, por más que esta se encuentre impregnada de dolor y de tristeza, tal como se expresa en el soneto XLI:

El recio corazón ¡con qué contento
piensa en mayo, brotado de dolores!
Es ya el otoño, y en el yermo y puro
sendero de mi vida sin fragancia,
la hoja seca me dora la cabeza...

Si en el soneto XXX el poeta comparaba su corazón al pajarillo atado en una noria de juguete, en el soneto XLIII su corazón es también como un pajarillo, que entra volando en un recinto del que no puede escapar:

Se entró mi corazón en esta nada,
como aquel pajarillo, que, volando,
de los niños, se entró, ciego y temblando,
en la sombría sala abandonada.

Como en el *Spleen* de Charles Baudelaire, donde la esperanza es como un murciélago encerrado en la lóbrega cueva del mundo, que lastima sus alas contra las paredes y se rompe la cabeza contra el techo,⁵ el pobre pajarillo de Juan Ramón Jiménez —su tierno corazón— intentará también romper su encierro; pero caerá, al fin, sin vida, en el rincón de una desierta sala:

De cuando en cuando, intenta una escapada
a lo infinito...
Pero tropieza contra el bajo cielo
una y otra vez, y por la sala
deja, pegada y rota, la cabeza...

En el soneto XLVII, se emplea por dos veces la palabra *corazón*, que el poeta compara con el roble o la encina. Al igual que la encina rebrota con vigor tras ser podada y herida por el hacha, el corazón del poeta se renueva al ser herido por el desconsuelo:

Vi el roble castigado, que, al constante
tornar de la sencilla primavera,
doraba la oquedad de su madera
con su tranquilo corazón fragante.
... Recordé el hacha que con tajo frío
abrió mi corazón, roble robusto,
primavera de oro y de consuelo...

⁵ *Quand la terre est changée en un cachot humide / Où l'espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris...* (cuando la tierra es solo una lóbrega cueva, / en donde la esperanza, pobre pájaro ciego, / que lastima sus alas contra el muro, se eleva, / choca con lo más alto y se deshace luego...). Véase Torre (1995: 38-39).

La imagen procede de unos versos de Horacio, que Juan Ramón Jiménez cita al comienzo del mencionado soneto XLVII, que se titula «Hierro»: «... Duris ut ilex tonsa bipennibus / nigrae feraci frondis in Álgido, / per damna, per caedes, ab ipso / ducit opes animumque ferro...» (Como la encina de negra fronda, podada por las duras hachas, en el fértil Álgido,⁶ a pesar de los daños y los cortes, toma fuerzas y ánimo del mismo hierro).⁷

También en el soneto XLVIII aparece en dos ocasiones, en forma críptica, la palabra *corazón*:

Niño puro otra vez, el pensamiento
se me iba en lo más íntimo ocultando,
del ignorado corazón...
... el universo fui, resucitado
del corazón de la varona muerta.

Por último, en el soneto LIV, el poeta cree haber oído una voz de niño, celestial hijo de una estrella, lucero matinal del primer corazón amante:

¿Lo oí? ¡Sí!... De una voz que no habló aquí,
brote celestial, hijo de cristal,
mecido por la cuna virginal
de la estrella que, en sueños, escogí.
¿Del primer corazón que amó —¿lo VI? —
lucero matinal...?

Si tenemos en cuenta que en soneto VIII, «Nada», se utiliza la palabra *corazón* dos veces, y una en el soneto XX, «Octubre», encontramos el término 26 veces en los 55 sonetos. La probabilidad de su aparición en alguna de estas composiciones supera, así pues, el 45 % y se aproxima al 50 %. Quiere esto decir que casi cada dos sonetos, encontraremos el «corazón» en uno de ellos.

En el citado soneto LIV, evoca el poeta el «primer corazón que amó». Precisamente la palabra *amor* se utiliza también, y con bastante frecuencia, en los *Sonetos espirituales*, concretamente en los sonetos III, IV, IX, X, XIV, XVIII, XX, XXXVIII y XLI. El corazón enamorado del poeta es, sin duda alguna, el centro de su mundo existencial y poético. Juan Ramón Jiménez había pensado en el título de *Sonetos íntimos*, y también de *Sonetos interiores*, en perfecta sintonía con los mundos interiores del prerrafaelismo y con su propia sensibilidad. Hay en los *Sonetos* varias referencias a los «caminos interiores», la «sombra interior», la «morada interior»: «Eres la primavera verdadera; / rosa de los caminos interiores...» (soneto II); «... Inmensa aurora / es tu sombra interior...» (soneto XXI); «Por ti en la tarde, el alba le encristala / la morada interior...» (soneto XXXIII).

Esa capacidad de interiorización, de saber escuchar voces ocultas en lo más profundo de sí, y también en la sima del distante mundo exterior, no es algo privativo de Juan Ra-

⁶ El Álgido es un monte a cuatro leguas de Roma. Véase Desprez (1691: 381) y Campos (1783: 291).

⁷ Horacio (*Carm.*, 4, 4, 57-60). *Ab ipso ferro* («del mismo hierro») es el emblema con que ilustra fray Luis de León las portadas de sus obras y que aparece por primera vez en la edición de 1580 de la versión latina del Cantar de los Cantares. Los versos horacianos fueron parafraseados por fray Luis, entre otros lugares, en la Oda XII (*A Felipe Ruiz*), vv. 31-35. Véase San José Lera (1991: 173-181).

món o del prerrafaelismo, sino que es característica común del sentir poético. Pero en Juan Ramón Jiménez el aislamiento, el monólogo interior, alcanza unos niveles realmente llamativos. No supone esto, a decir verdad, menoscabo alguno en la perfección y la belleza de sus poemas, que, en los *Sonetos espirituales*, en especial en «Nada» y en «Octubre», marcan un punto de máxima plenitud. Atrás quedaron los primeros escarceos de sus sonetos juveniles, y poco interesan ya las etapas y los vericuetos del largo camino recorrido: prerrafaelismo, simbolismo, modernismo. Lo verdaderamente importante es la grandiosa hermosura de sus versos.

El poeta era consciente de la valía de sus sonetos. Y, sin embargo, o quizás precisamente por esto, no vuelve a utilizar ya más este molde poético, y se entrega a la búsqueda de otras formas de expresión, más abiertas. Lo cual no impide que (Jiménez, 1982a: 97) vuelva a repetir, en 1918, el elogio al soneto, «Al soneto con mi alma» (poema inaugural de los *Sonetos espirituales*), de 1917, en un poema del libro *Eternidades*, dedicado a Dante Gabriel Rossetti:⁸

Tu soneto, lo mismo
que una mujer desnuda y casta,
sentándome en sus piernas puras,
me abrazó con sus brazos celestiales.
Soñé, después, con ella.
Era una fuente
que dos chorros arqueaba en una taza
primera, la cual, luego, los vertía,
finos en otros dos...

Belleza limpia, sencillez escueta. He ahí las líneas esenciales del soneto, que para Juan Ramón Jiménez es como una mujer casta y desnuda. Cuartetos y tercetos vienen a ser, en el símil, brazos celestiales y piernas puras. El soneto es también como una fuente de agua clara, con dos chorros que surgen de cada una de las dos tazas: los dos cuartetos y los dos tercetos.

Juan Ramón consigue plenamente, con sus *Sonetos espirituales*, el ideal de la más exacta perfección, y merece figurar en la nómina de los mejores sonetistas, en lengua española, de todos los tiempos: Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, o Jorge Luis Borges, Blas de Otero... Ahora bien, ¿supera la línea trazada por este excelso grupo? Sinceramente, creo que no. Demasiado corazón, demasiada nostalgia, demasiado ensimismamiento para los estrictos límites de estas peculiares formas poemáticas. La enfermiza belleza de la poesía juanramoniana encuentra, sin duda, mejores cauces en las andaduras anteriores y posteriores a los *Sonetos espirituales*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALIGHIERI, Dante (2011). *Opere*, ed. de Marco Santagata. Milán: Arnoldo Mondadori.
CAMPOS, Urbano (1783). *Horacio español, o poesías lyricas de Q. Horacio Flacco*, texto bilingüe y notas. Madrid: Sancha.

⁸ El poema, dedicado «A Dante [Rossetti]», lleva como cita un verso de Dante Alighieri, *Allegro sì, che appena il conosca*, perteneciente a un soneto de la *Vita Nuova*, 15, 4 (Alighieri, 2011: 960).

- CANO BALLESTA, Juan (2000). «Los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez y el prerrafaelismo de Dante G. Rossetti», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, pp. 504-513.
- CODOÑER NÁCHER, María Adela (2012). *Los Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez: macrotexto poético y cancionero amoroso*. Tesis doctoral de la Universidad de Valencia.
- DESPREZ, Ludovicus (1691). *Quinti Horatii Flacci opera*. Paris: Fridericus Leonard.
- GUERRERO RUIZ, Juan (1961). *Juan Ramón de viva voz*. Madrid: Ínsula.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1981). *Antología general en prosa (1898-1954)*, ed. y pról. de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982a). *Eternidades. Verso (1916-1917)*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982b). *Sonetos espirituales*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2003). *Primeros poemas*, ed. de Jorge Urrutia. Sevilla: Point de Lunettes.
- LECLER, Daniel (2003). *Métamorphose et spiritualité dans Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez*. Paris: Sorbona-Paris IV.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2009). «Efectos expresivos del encabalgamiento en *Sonetos espirituales* y *Estío*, de Juan Ramón Jiménez», *Rhythmica*, VII, pp. 177-199.
- OTERO, Blas de (1971). *Ancia*. Madrid: Visor.
- PHILLIPS, Allen W. (1982). «Prólogo», en Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales*. Madrid: Taurus.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1998). *La casa de la vida*, ed. bilingüe de Francisco M. López Serrano. Madrid: Pre-Textos.
- SALAZAR RINCÓN, Javier (2002). «Entre la ciencia y el sueño: notas sobre la fortuna de los cuatro elementos en las letras españolas», *RLit.*, LXIV, 128, pp. 319-364.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (1991). «Creación y recreación: los versos 31 a 35 de la Oda XII, “qué vale quanto vee”, de fray Luis de León en dos versiones», *Analecta malacitana*, 14, 1, pp. 173-181.
- TORRE, Esteban (2008). «Los sonetos de Juan Ramón Jiménez», en Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (coords.), *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*. Cádiz: Universidad, pp. 427-438.

RETÓRICA DE LA IDENTIDAD EN LUIS CERNUDA

María Victoria UTRERA TORREMOCHA
Universidad de Sevilla

Una buena parte de los estudios críticos sobre la poesía de Luis Cernuda suele coincidir en la consideración de su obra como obra autobiográfica. En este sentido, Octavio Paz habló tempranamente de una biografía espiritual (Paz, 1977). No resulta extraña esta opinión cuando el mismo Cernuda señala de manera explícita la relación existente entre experiencia vital y literatura dentro de *La Realidad y el Deseo*. Así, en «Historial de un libro» (1958) declara:

Debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de *La Realidad y el Deseo*, por tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquellos, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera estas. No siempre será aparente la conexión entre unos y otras, y al lector corresponde establecerla, si cree que vale la pena y quiere tomarse la molestia (Cernuda, 1994a: 623).

Merece destacarse de este pasaje la referencia a la vinculación entre acontecer personal y obra, algo que evidentemente sirve de base para la consideración de la poesía cernudiana como poesía autobiográfica. Sin embargo, también hay que tener en cuenta la distinción que hace Cernuda entre los planos de la vida (el hombre y su experiencia) y la escritura (el poeta creador), y cómo se disculpa ante los lectores por referir la conexión entre ellos. Se observará igualmente que se deja en manos del lector la relación entre ambos planos.

Más adelante, Cernuda, abundando en la misma idea, manifiesta con pesar que «no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea» (1994a: 660), una distancia que, por otra parte, él aconseja y desea para su obra. Así lo pone de manifiesto en otras ocasiones, sobre todo a medida que avanza en su ma-

durez poética y va asentando sus ideas sobre la necesidad de evitar la poesía subjetivista. A este respecto, haciendo suyos los principios de T. S. Eliot, señala, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, lo siguiente a propósito de León Felipe:

Discutiendo la aportación del poeta al mundo actual, dice León Felipe: «El dolor y la angustia de un poeta, ¿no valen nada?» [...]. A lo cual responderíamos que, en cuanto tal dolor o angustia individual del poeta, no valen más ni menos que el dolor y la angustia de otro hombre cualquiera; cuando pueden cobrar algún valor singular es cuando quedan transformados en poesía, que es cuando desaparecen como tal dolor o angustia personal del poeta. Como escribió T. S. Eliot: «Mientras más perfecto el artista, más completa será en él la separación entre el hombre que sufre y la mente que crea» (1994a: 159).

Como es sabido, la autobiografía designa, como género, la vida de una persona escrita por ella misma. En «El pacto autobiográfico», Philippe Lejeune concreta algo más esta idea, definiendo el término como un «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1994: 50). Más adelante, Lejeune ampliará su visión de lo autobiográfico también al verso, por más que su atención a la poesía sea muy limitada. Existe en la definición citada una clara relación con las palabras de Cernuda en «Historial de un libro», cuando vincula las experiencias del poeta con los hechos sufridos por el hombre. Lejeune se refiere también al pacto autobiográfico, que, al margen de los rasgos semánticos y formales, sería definitorio de la autobiografía. En virtud de este pacto, de carácter pragmático, el autor se compromete a decir la verdad y el lector recibe la autobiografía en esa clave de lectura. Si se atiende a las palabras de Cernuda, citadas de «Historial de un libro», se podrá comprobar que también él acusa la necesidad de que sea el lector quien finalmente establezca la conexión entre vida y obra si así lo desea. Sin embargo, esta dimensión pragmática en Cernuda se da solamente como posibilidad y no como exigencia en la interpretación de su obra. Respecto al autor y a la identidad entre el autor real y el protagonista autobiográfico, esencial en la autobiografía, la postura de Cernuda no es tan clara, sobre todo cuando separa de manera explícita al hombre del poeta y, más concretamente, cuando concibe la poesía como transfiguración de la experiencia y no como mero testimonio personal.

Los teóricos de la autobiografía han destacado el estatuto dual del género, en el que la exigencia de compromiso con la verdad y con los hechos contados, verificables en la realidad externa, no sería incompatible con la construcción retórica y figurativa del texto (Pozuelo, 2006). La paradoja de ser la autobiografía un texto testimonial al tiempo que es una construcción figurativa y ficcional es causa de una de las grandes polémicas críticas en torno al género. Pero no es mi pretensión ahora entrar en esta polémica, sino poner de manifiesto cierta relación entre los géneros de la lírica y la autobiografía, que se deriva precisamente del uso de la primera persona y de la supuesta identidad que se establece entre quien escribe —el autor— y la entidad literaria que aparece como protagonista de los hechos y las experiencias en el texto.

No siempre aparece ni en la autobiografía ni en la poesía lírica la primera persona del singular como marca de género, pero, efectivamente, esta es una dominante del mismo. Si bien la aparición de la primera persona invita a la identificación entre autor y protagonista lírico (o autobiográfico), se ha puesto también en cuestión, como ya se sabe, el estatuto

de realidad de los enunciados en primera persona (Benveniste, 1974: 181-183). En «La enunciación lírica y la *actio* retórica», Fernando Cabo, desligándose de la interpretación expresivo-biográfica del poema, insiste en la necesidad de abordar cierta clase de lírica como enunciado ficticio. El yo se comprende entonces como máscara del autor, vinculada a la poesía impersonal de poetas como Yeats, Eliot o Pound. Desde este punto de vista, la lírica como género tendría un carácter ficcional, carácter que han defendido teóricos como Barbara Hernstein Smith o José María Pozuelo (1997). La consideración de la poesía lírica fuera del ámbito ficcional se debería, en parte, al olvido de los aspectos semánticos y/o pragmáticos del género. En este sentido, y según lo que Cernuda sugería, correspondería al lector, en efecto, vincular poesía y vida. Pero la dimensión pragmática pone también de manifiesto el carácter retórico de la actividad discursiva literaria (Garrido Gallardo, 1994: 24).

Paul de Man es uno de los principales defensores de la visión ficcional de la autobiografía. Para él, el relato autobiográfico implica siempre una deformación (*de-facemnt*) especular, por lo que debe ser entendido como un discurso de autorrestauración (De Man, 2007: 152) Entiende que el juego autobiográfico del yo como sujeto enunciador y de la narración de los hechos en que el yo se hace objeto y protagonista se fundamenta en una sustitución del yo por su figura —la imagen narrada del yo— que lo conduce a la afirmación de que tal imagen no es sino una construcción ficticia, figurativa, literaria. Concretamente, se refiere De Man a la prosopopeya como *fictio personae*, tropo que sintetizaría su visión sobre el género (2007: 157-158).

También Darío Villanueva aborda la autobiografía desde cierto escepticismo respecto de la veracidad del sujeto. No habría en ella una estricta reproducción mimética o de reflejo del yo, sino una creación o construcción del yo de índole especular. De este modo, lo que interesa no es la fidelidad a lo real o el valor de veracidad, sino la virtualidad creativa (*poiesis*). Así, la autobiografía «aspira a construir la imagen de una personalidad», en que el sujeto, haciendo objeto, se construye en la narración (1991: 105-106).

A mi entender, este es el planteamiento con el que ha de enfocarse la poesía de Cernuda en prosa y en verso, un planteamiento que, además, no debería dejar a un lado las teorías de la poesía lírica como enunciado ficcional. A este enfoque contribuye, además, la construcción retórica de la identidad en la poesía de Cernuda, que se ofrece fragmentada y diversa y subvierte el yo único, revelando desde un principio un carácter especular con la aparición de personajes distintos al yo. No me parece una cuestión menor, por ello, la base retórica en que precisamente se asienta esta especularidad identitaria y que es causa de la ambigüedad que afecta al pacto de lectura autobiográfico convencional, a lo que, sin ninguna duda, contribuye un multiperspectivismo, que pone en primer término la figura del poeta como creador en detrimento de la lectura de una imagen unitaria del hombre. En «Díptico español (I)», Cernuda (1993: 501) señala que en el poeta —en el poeta y no en el hombre— hablan voces varias, sin duda voces especulares que funcionan en la construcción de la identidad literaria.

Es un hecho reconocido por la crítica que Luis Cernuda es uno de los poetas contemporáneos que ha contribuido con mayor ahínco a la creación de figuras y de personajes dramáticos complementarios de la identidad propia. Estudios pioneros destacaron tempranamente esta tendencia a revelarse como máscara y personaje. Recuérdense, por poner solamente algún ejemplo de esta tradición crítica, los estudios de Coleman, de Silver o de

Talens. Trabajos posteriores, de no menor importancia, han insistido en la propensión del escritor a la creación de desdoblamientos y otredades complementarios de su identidad sin olvidar la base testimonial autobiográfica. Pero parece indiscutible que la creación de figuras en su poesía apunta a un propósito expreso de ficcionalización. Recientemente, y en este sentido, Dominique Casimiro ha señalado que la voz poemática cernudiana se ofrece como la autobiografía de una ausencia, en que no se manifiesta un yo verdadero, sino literario, eco resultante de la confluencia de diferentes voces que conforman un sujeto poético multifacético (Casimiro, 2014: 269).

A menudo se ha vinculado la práctica de la objetivación y de creación de figuras en la obra de Cernuda a la influencia de la tradición anglosajona. En «Historial de un libro», si bien el poeta reconoce abiertamente esta deuda con la tradición poética inglesa, advierte de una base previa en la tradición literaria española (Cernuda, 1994a: 645). El escritor pretende evitar el engaño sentimental —*pathetic fallacy*— en un afán de objetivación de la experiencia (Cernuda, 1994a: 646). La tendencia a la objetivación obedece a un deseo de ficcionalización del yo poético, aspecto que comienza desde temprano en su poesía, como demuestran el uso tan característico en los primeros libros de *La Realidad y el Deseo* de la segunda y la tercera personas (Rosso, 2002) o la creación de ciertas figuras (Ulacia, 1990). A este proceso de ficcionalización y creación de personajes complementarios del yo contribuyen igualmente el monólogo dramático o el diálogo, característicos de su etapa de madurez (Utrera, 1995: 41-64).⁹

Todos estos procedimientos han de entenderse dentro del marco de la escritura poética como elaboración de la personalidad y, por tanto, dentro de la autobiografía como construcción literaria acorde con la figura retórica de la prosopopeya. La prosopopeya es, en efecto, recurso retórico central para la elaboración de la identidad literaria. Es clave no solamente para la explicación de muchos de los poemas de Cernuda sino en la misma estructuración de su obra completa, pues en ella se fundamenta precisamente la elaboración del sujeto especular y las voces que aparecen asociadas o confrontadas con él.

En amplio sentido, la prosopopeya es la figuración, fingimiento o hechura de persona (personaje, máscara), es decir, la creación de personajes, como ya se advierte en Herrera, el Brocense o Correas. Afecta tanto al emisor como al receptor literario intratextual y puede combinarse con un discurso, también fingido, emitido por el personaje creado (Mayoral, 1994: 277-279). Entre los tipos de prosopopeya más comunes, José Antonio Mayoral se ha referido a aquella en que el tú intratextual al que se apostrofa aparece ficcionalizado: conceptualización antropomórfica de divinidades o de elementos de la Naturaleza o simbolización y alegorización personificadoras de realidades abstractas (Mayoral, 1994: 280-

⁹ Cernuda era bien consciente de la intención ficticia del monólogo dramático, como demuestra cuando declara, a propósito de «Quetzalcóatl», lo siguiente: «en ciertos versos míos, en los cuales, cansado de la subjetividad excesiva de nuestra poesía moderna, hallé conveniente a veces, en mis versos, suponer un ser ficticio, quien colocado en circunstancias determinadas pudiera dar voz a mi propia experiencia» (Cernuda, 1994b: 770). Sobre el monólogo como ficción de identidad, véanse Langbaum, 1996 o Pérez Parejo, 2014. En la línea de Stephen Summerhill (1989), Bernard Sicot (2002: 124 y ss.) considera que la objetivación no se llega a conseguir realmente en Cernuda. Expresión contradictoria del yo autobiográfico convertido en máscara es visto el monólogo por Coleman, Harris, Talens, McKinlay o Insausti. Julio Neira y Javier Pérez Bazo hablan de un biografismo intimista sobre el que el poeta hace un intento de des-subjetivación (2002: 89-97). También Armando López Castro ha dedicado al autobiografismo cernudiano y al proceso de otrificación interesantes reflexiones (López Castro, 2003: 90 y ss.; 126 y ss.).

281). Existe también otra forma de prosopopeya ligada al emisor textual que o bien monologa o bien dialoga en una ficción comunicativa que se produce dentro de uno o varios esquemas enunciativos (Mayoral, 1994: 284). Entre estos, José Antonio Pérez Bowie indica que uno de los más frecuentes es el de la inclusión de un discurso dicho dentro de un marco narrativo.¹⁰ Es igualmente importante la ficción del diálogo entre personajes, hermana del discurso directo del soliloquio o monólogo, en que el personaje habla a solas.

Heinrich Lausberg distingue la *sermocinatio* de la *fictio personae*. La *sermocinatio*, que guarda cierta relación con la *evidentia*, consiste en «fingir, para caracterizar personas naturales (históricas o inventadas), dichos, conversaciones, monólogos o reflexiones inexpressadas de las personas correspondientes» (1967: 235). No tendría que ser histórica, sino solamente verosímil, esto es, que concuerde con el carácter de la persona que habla. Añade Lausberg que la *sermocinatio* es inventada por la fuerza de la fantasía del autor y adopta normalmente el estilo directo (1967: 237). Puede denominarse de otros modos: diálogo, prosopopeya, *fictio personae*, etopeya (1967: 237-38). Habría que distinguir el discurso monologado y el diálogo, aunque no siempre son claros los límites. Se contempla dentro de ella el soliloquio y la reflexión mental.

En profunda conexión con la *sermocinatio* está la *fictio personae* (o propiamente prosopopeya). Si quieren distinguirse ambas figuras, como hace Lausberg, la *sermocinatio* se limitaría a las personas naturales, mientras que la *fictio personae* consistiría en «presentar cosas irracionales como personas que hablan y son capaces de comportarse en todo lo demás como corresponde a personas», por lo que es una figura «altamente patética nacida de la intensificación de la fantasía creadora» (1967: 241). Pero los límites entre ambas figuras no siempre resultan claros. En la *fictio personae* también pueden aparecer muertos hablando, por lo que algunos piensan que se pueden admitir como prosopopeya personas fantásticas e incluso personas vivas, aunque ausentes. La consecuencia de ello fue, como explica Lausberg, la subordinación general de la *sermocinatio* a la prosopopeya. Sea como fuere, parece incontestable que en la configuración del personaje literario es inevitable mencionar la prosopopeya y la *sermocinatio*, asociadas con la imaginación, el patetismo y la sublimidad del estilo (Longino, 1979: 174).

Dentro de la *fictio personae*, no voy a detenerme en las numerosas personificaciones de la naturaleza que aparecen en la poesía de Luis Cernuda desde *Primeras Poesías* en adelante, donde existen frecuentes textos en que la naturaleza personificada se contrapone o se complementa con el yo poético y sus figuraciones. Tampoco voy a detenerme en los apóstrofes dirigidos a una realidad personificada, muy frecuente también en la poesía de Cernuda, apóstrofes que suponen y sugieren la presencia de una otredad y apuntan a una presencia viva en el texto como recurso de *evidencia*. Me interesan especialmente las figuras de la prosopopeya y la *sermocinatio* cuando en el contexto poemático el personaje o el elemento personificado ajeno al yo se convierte en emisor del discurso. Son varios los esquemas enunciativos ligados a estas figuras utilizados por Cernuda y todos ellos aparecen claramente definidos desde *Las nubes*, pero destacan el monólogo y el diálogo, bien de forma independiente, bien combinándose entre sí, bien insertos en un marco poético narrativo. Estos recursos, aunque se han relacionado con la influencia de la poesía inglesa, no son ajenos a la poesía clásica española. Recuérdense, por ejemplo, las *Églogas* de Garcilaso

¹⁰ Pérez Bowie parte de la idea del hablante lírico como ficción del yo autobiográfico, que se somete a un doble proceso ficcionalizador si ese hablante cede la voz a un héroe lírico (1990: 250).

con sus diálogos o la poesía alegórica de san Juan de la Cruz. También el romance es género donde la figuración y el discurso directo del personaje cobran especial protagonismo.

En primer lugar, cabe mencionar la creación de figuras que hablan en estilo directo y en primera persona a través del monólogo. Un caso de *fictio personae* (o prosopopeya estricta según Lausberg) con discurso directo es el poema «La fuente», de *Las nubes*, sintomático de una progresiva ficción de la naturaleza, complementaria de la ficcionalización completa del mundo poético cernudiano como un mundo posible creado (Pozuelo, 1997: 266-267). Cernuda utiliza aquí un procedimiento retórico bien conocido en la poesía clásica: la exposición de un monólogo por parte de un personaje inanimado.

En otros casos son figuras humanas las que hablan. Son monólogos y soliloquios en los que existe algún indicio paratextual o intratextual de una diferencia con el yo literario. En este sentido, puede hablarse de *sermocinatio* en «Soliloquio del farero», así como en otros monólogos dramáticos: «Lázaro», «Un español habla de su tierra», «Apología pro vita sua», «Quetzalcóatl», «El César», etc. Cuestión distinta es la interpretación de estos monólogos como fallidos o poco convincentes en el propósito objetivador (Utrera, 1995: 52-64).

En segundo lugar, dentro de *Las nubes* hay un nuevo modo de formulación de *sermocinatio* y *fictio personae*: el diálogo conjugado ahora con el monólogo. Así se aprecia en «La adoración de los Magos», poema coral en varias partes, en que diferentes personajes toman la palabra formando un retablo dramático y polifónico con una intención des-subjetivadora (Neira-Pérez Bazo, 2002: 125). Aunque algunos han visto una unidad en la visión poemática ligada al yo real cernudiano (Coleman, 1969: 95), el poema ofrece, como ya apuntara Brian Hughes (1988: 45), un pluralismo ajeno a una única perspectiva.¹¹ En la parte I, «Vigilia», es el personaje de Melchor, explícitamente anunciado en el título, quien desarrolla un primer monólogo (*sermocinatio*), interrumpido brevemente por el Demonio (*fictio personae*). La segunda parte («Los Reyes») está construida como yuxtaposición y alternancia de los discursos de los reyes Baltasar, Gaspar y Melchor, cuyas intervenciones se suceden a manera de diálogo. Se estaría, sobre todo, en las intervenciones finales, más breves, cerca de un auténtico diálogo dramático. El tercer fragmento («Palinodia de la esperanza divina») vuelve a la forma del monólogo dramático, sin especificar el nombre del rey que habla, para narrar las vivencias y el desengaño de los reyes. El punto de vista parece ser el de Melchor. Tampoco el fragmento cuarto («Sobre el tiempo pasado») desvela en el título el nombre del personaje que habla, aunque luego se sabe que es un pastor, ya viejo, que conoció, muchos años atrás, a los reyes a su llegada al poblado. En este fragmento, también de carácter narrativo, una nueva voz y un nuevo punto de vista se suman a los anteriores. El fragmento final («Epitafio»), concebido por su brevedad como poema canción, vuelve sobre la *fictio personae*, esta vez en la figura de la lápida de la tumba de los reyes muertos, que habla al caminante. De acuerdo con las convenciones del género del epitafio, se utilizan figuras complementarias como el apóstrofe o la optación. Hay que recordar, en relación al monólogo y a la prosopopeya como figura pragmática, la

¹¹ Según señala Alexander Coleman, las fuentes de la leyenda del poema aparecen en Mateo, II, 1-12, en el *Auto de los Reyes Magos*, el más cercano por su escepticismo al poema cernudiano, y en el poema de Eliot *The Journey of the Magi* (Coleman, 1969: 95-96). También han señalado la influencia directa de Eliot los críticos Edward M. Wilson (1977) y Fernando Ortiz (1985). No obstante, si bien coincide el motivo, no existe en el poema de Eliot el perspectivismo que procede de la yuxtaposición de los monólogos y el diálogo. Sobre la influencia de Yeats en este poema, véase Rivero Taravillo (2006: 77-78) y Barón (2004: 100).

importancia de géneros como el epitafio y el enigma. Como es sabido, en el epitafio suele hablar el difunto o la propia lápida (Mayoral, 1994: 282-283; Pérez Bowie, 1990: 249), que es lo que sucede en este poema, donde la inscripción-piedra apela al lector-oyente convertido en figurado paseante. La voz poética de «Epitafio» no es, pues, la del autor real ni la de un narrador que con él se identifique, sino la del hablante del trasmundo representado tropológicamente en la piedra personificada que habla en la inscripción, de acuerdo con la tradición del género del epitafio y en lo que propiamente se corresponde con el recurso a la *fictio personae*. La voz de la piedra —voz de ultratumba, del otro lado, de la ausencia— se suma, así, al resto de voces del poema.¹² Se hallan, por tanto, en «La adoración de los Magos» las dos figuras complementarias de la *sermocinatio* y la prosopopeya con discurso directo de diálogo y monólogo.

Como esquema enunciativo es fundamental el diálogo en otros poemas de Cernuda, bien sea a través de figuras humanas (*sermocinatio*), bien de estrictas personificaciones (*fictio personae*). Quizás el poema más emblemático al respecto, aparte de «La adoración de los Magos», sea «Noche del hombre y su Demonio», combinación de *sermocinatio* y *fictio personae*. El dialogismo es recurso que aparece en otros poemas del autor: «Divertimiento», «Palabra amada», «Contigo», «Música cautiva», cuyo subtítulo es precisamente «A dos voces», y «Pregunta vieja, vieja respuesta», aunque en algunos de estos poemas el diálogo sea el del poeta desdoblado consigo mismo.

En tercer lugar, otro caso de *sermocinatio* y *fictio personae* combinado con discurso directo es el de la inclusión del discurso directo del personaje dentro de un marco poético-narrativo. Se ve ya en el poema «Dans ma péniche» de *Invocaciones*, en el que se cita entre comillas el discurso directo de los amantes. Aparece luego en diversos poemas y con distinta funcionalidad. Es a partir de *Las nubes* cuando se empieza a percibir una intensificación de la mentalidad dramática cernudiana, por lo que esta clase de esquema enunciativo aumenta. Hay poemas que explícitamente se declaran dramáticos en su intención y su título, como «Resaca en Sansueña», cuyo subtítulo reza: «Fragmentos de un poema dramático». El poema, estructurado en tres partes —prólogo, monólogo y final— presenta una hipotiposis topográfica y cronográfica inicial que actúa como *introito* y marco de la parte segunda y central, que aparece como discurso intercalado en el conjunto. Este segundo fragmento es el monólogo de la estatua, una nueva figuración que ha de encuadrarse dentro de la *fictio personae*. El cierre del poema dramático en la tercera parte («Final») está concebido como epílogo y, por tanto, vuelve al nivel primero en que la voz inicial retoma su discurso y cierra el texto. Un poema menos explícito que el anterior en la técnica de la inserción del discurso ajeno es «Magia de la obra viva», dividido en tres partes separadas por asteriscos, en las que la primera y la última corresponden también al discurso de la voz poética inicial y actúan como marco del monólogo dramático central. Este tiene carácter narrativo y está puesto en boca de un campesino (*sermocinatio*), según se deja ver en la tercera parte. Otro caso de discurso intercalado con estructura triádica y monólogo central es «Desolación de la Quimera», donde habla la Quimera (*fictio personae*) interrumpiendo la palabra del poeta-narrador.

¹² No se debe hablar aquí de que el poeta mismo emite el discurso (Coleman, 1969: 97), ni tampoco se trata de un autor omnisciente, como parece sugerir Brian Hughes (1988: 46-47), o del pastor (McKinlay, 1999: 71, 73), sino de una voz más entre las otras, producto de la personificación, esta vez en la figura hablante de la tumba. Julio Neira y Javier Pérez Bazo se refieren al apartado v como una «conclusión en tercera persona» (2002: 125).

Con una estructura más dinámica y con estilo más prosaico se muestra «Impresión de destierro» (*Las nubes*), donde el discurso directo inserto es breve.¹³ Si se atiende a la distribución espacial se puede percibir que el poema tiene una configuración dual marcada por la figura de la hipotiposis que afecta al lugar, al ambiente y a los personajes (Neira-Pérez Bazo, 2002: 155-160). En la reunión social que se recrea en el primer espacio, el Temple de Londres, aparecen ya los dos personajes que corresponden a la identidad poética, una identidad desdoblada en el yo poético y en el *otro*, presentado como hombre silencioso del que se ve la sombra de su largo perfil. Este personaje se presenta como un muerto fatigado que asiste a las conversaciones sobre el problema de España. Terminada la reunión, ya en la calle, se produce el encuentro entre el narrador en primera persona del poema y el peculiar personaje. Este camina junto al yo, lo sigue, como su sombra, dejándose ver que se trata de un desdoblamiento y *alter ego* del narrador del poema. La inserción del discurso directo del personaje cuando afirma que España ha muerto provoca un giro en el texto: el yo poético se queda solo y el otro, desde un primer momento caracterizado como un ser fantasmagórico y ajeno, desaparece entre la sombra. Para la construcción de la otredad del yo como doble se utilizan aquí varios recursos simbólicos, como la sombra, asociada al *otro*, o la confrontación espacial y temporal.

El poema guarda relación con «Little Gidding» de *Four Quartets* (1942) de T. S. Eliot (Wilson, 2002: 94), donde el encuentro fortuito del yo con un desconocido se recrea igualmente en un espacio fantasmal. En el texto de Cernuda la breve intervención del personaje actúa como punto de inflexión del poema. También lo hace en el texto eliotiano, aunque los personajes y la ambientación en Eliot revelan referencias teológicas y literarias inexistentes en Cernuda. En el caso de Eliot la identidad del desconocido se identifica con la figura interior y exteriorizada de un maestro: el poeta encontrándose con el Poeta, con él mismo y con los otros. Remite a Rimbaud y evoca también los grandes encuentros en el mundo de las sombras de Homero, Virgilio o Dante. En Eliot el yo se transfigura en el otro y se vincula a él: el doble discurso del yo y del otro es el mismo. Tras un extenso monólogo, al romper el día y con el sonar de una sirena, el poeta de las sombras se desvanece dejando al yo narrador en la desfigurada calle.

Es evidente que en «Impresión de destierro» no existen elementos de contenido religioso y que el poema es mucho más breve y de intensidad menor que el de T. S. Eliot. Sin embargo, me interesa destacar el procedimiento por el que el encuentro y la técnica de la *fictio personae* (el muerto que habla desde las sombras) y el discurso directo funcionan en Cernuda como momento culminante de alcance patético para la transformación interior del yo en un yo desolado, este, a diferencia del poema de Eliot, sumido desde primer momento en la sombra y en la noche. El encuentro en el poema de Cernuda se produce en un espacio nocturno donde los símbolos son siempre de muerte y no de resurrección. En todo caso, la figura del otro es, en realidad, y sobre todo si se contrasta con el texto de Eliot,

¹³ El discurso directo breve intercalado aparece en otros muchos textos de Cernuda: «Limbo», «La poesía», «Birds in the Night», «J.R.J. contempla el crepúsculo», etc. Con el esquema enunciativo del discurso directo inserto, hay que mencionar el poema «Luna llena en Semana Santa». En él la voz del trasmundo, vinculada a la *fictio personae*, se asocia al género del epitafio en el lema-epitafio inserto *Et in Arcadia Ego*, verso final del poema, cuyo comentario e interpretación excede los límites de este trabajo. Véase sobre este texto, Neira-Pérez Bazo (2002: 259-51) o Reyes Cano (2002).

la de una sombra muerta que viene a ratificar la muerte de España, el vacío existencial del yo narrador y la vacuidad y ausencia de su propia sombra (el recuerdo de sí mismo como pasado: la voz antigua de niño, ya extranjera). Una vez más la prosopopeya en la dramatización de la sombra que habla en un encuentro fantasmal funciona como un propósito ficcionalizador.

En un reciente trabajo, Luis Beltrán Almería ha señalado que en el género de la poesía la elaboración de la personalidad tiene un papel prioritario. Tras la etapa épico-lírica, cuyo modelo habría sido Petrarca como héroe lírico, en la etapa moderna el poeta se presenta como sujeto conflictivo y en crisis respecto de su identidad (Beltrán, 2015: 48). La identidad poética cernudiana responde, en la construcción literaria que se hace a lo largo de *La Realidad y el Deseo* y de otras obras poéticas, precisamente a este sujeto que se revela literariamente múltiple y literariamente conflictivo. La fragmentación identitaria que conscientemente lleva a cabo Cernuda en su obra a través de los recursos retóricos de la ficción de personajes y sus discursos pone de manifiesto su intención no solamente de cuestionar la dimensión de simple testimonio directo de su poesía, sino de revelarla como obra de creación imaginaria, ficción lírica en imágenes en que el poeta se construye como personalidad verdaderamente moderna.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARÓN PALMA, Emilio (2004). «Luis Cernuda y la poesía europea», en Nuria Martínez de Castilla y James Valender (eds.), *100 años de Luis Cernuda. Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 91-101.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2015). «Genealogía de la poesía», en Luis Beltrán Almería *et al.*, *Poesía y filosofía*. Madrid: Calambur Editorial.
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problemas de lingüística general*, 4.^a ed. México: Siglo XXI, 1974.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1990). «La enunciación lírica y la *actio* retórica», en VV. AA., *Investigaciones semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. UNED: Madrid, vol. I, pp. 215-224.
- CASIMIRO, Dominique (2014). «La voz poemática cernudiana, *el eco de algo*», en Mario Martín Gijón y José Antonio Llera (eds.), *Luis Cernuda: perspectivas europeas y del exilio*. Madrid: Ediciones Xorki, pp. 257-269.
- CERNUDA, Luis (1993). *Poesía completa. Obra Completa*, vol. I, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- CERNUDA, Luis (1994a). *Prosa I. Obra Completa*, vol. II, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- CERNUDA, Luis (1994b). *Prosa II. Obra Completa*, vol. III, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- COLEMAN, Alexander (1969). *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: CSIC.
- HARRIS, Derek R. (1973). *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad.
- HUGHES, Brian (1988). *Luis Cernuda and the Modern English Poets. A Study on the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*. Alicante: Universidad.

- INSAUSTI HERRERO-VELARDE, Gabriel (2000). *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*. Pamplona: EUNSA.
- LANGBAUM, Robert (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares.
- LAUSBERG, Heinrich (1960). *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. II. Madrid: Gredos.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LONGINO, Casio y FALERMO, Demetrio de (1979). *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Introd., trad. y notas de José García López. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2003). *Luis Cernuda en su sombra*. Madrid: Verbum.
- MAN, Paul de (1979). «La autobiografía como des-figuración», *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, pp. 147-158.
- MAYORAL, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- McKINLAY, Neil C. (1999). *The Poetry of Luis Cernuda. Order in a World of Chaos*. London: Tamesis.
- NEIRA, Julio y PÉREZ BAZO, Javier (2002). *Luis Cernuda en el exilio. Lecturas de Las Nubes y Desolación de la Quimera*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ORTIZ, Fernando (1985). «T. S. Eliot en Cernuda», *CHA*, 416, pp. 95-104.
- PAZ, Octavio (1977). «La palabra edificante» (1964), en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, pp. 138-160.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1990). «La complejidad del esquema comunicativo lírico como refuerzo de la ficcionalización. Algunos ejemplos de la poesía del Siglo de Oro», *Investigaciones Semióticas III*. Madrid: UNED, vol. II, pp. 247-256.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2014). «El monólogo dramático en Luis Cernuda», en Mario Martín Gijón y José Antonio Llera (eds.), *Luis Cernuda: perspectivas europeas y del exilio*. Madrid: Ediciones Xorki, pp. 357-368.
- POZUELO YVANOS, José María (1997). «Lírica y ficción» (1991), en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 241-268.
- POZUELO YVANOS, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- REYES CANO, Rogelio (2002). «Et in Arcadia Ego: Luis Cernuda evoca la Semana Santa de Sevilla», *El siglo que viene*, 49-50. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 57-63.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2006). *Con otro acento. Divagaciones sobre el Cernuda «inglés»*. Sevilla: Diputación Provincial.
- ROSSO GALLO, Maria (2002). «Luis Cernuda y el poema en tercera persona», en Renata Londero (ed.), *I mondi di Luis Cernuda. Atti del Congresso Internazionale nel I centenario della nascita, Udine, 24-25 maggio 2002*. Udine: Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze, pp. 55-72.
- SICOT, Bernard (2002). *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda, (1938-1963)*. México: FCE.
- SILVER, Philip W. (1965). *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*. Madrid: Alfaguara.
- SMITH, Barbara H. (1971). «Poetry as Fiction», *NLH*, II, pp. 259-281.
- SUMMERHILL, Stephen (1989). «Luis Cernuda and the Dramatic Monologue», en Salvador Jiménez Fajardo (ed.), *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Rutherford-Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 140-165.
- TALENS, Jenaro (1975). *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama.
- ULACIA, Manuel (1988). «El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha Lohengrin», en Jacobo Cortines (ed.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963). Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de mayo de 1988)*. Sevilla: UIMP, 1990, pp. 39-49.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1995). *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*. Sevilla: Diputación Provincial.

- VILLANUEVA, Darío (1991). «Para una pragmática de la autobiografía», *El polen de las ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU, pp. 95-114.
- WILSON, Edward M. (1971). «Las deudas de Cernuda», *Entre las jarchas y Cernuda*. Barcelona: Ariel, 1977, pp. 313-331.
- WILSON, Edward M. (2002). «Inglaterra y Luis Cernuda», en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, pp. 85-105.

EL DESNUDO IMPOSIBLE COMO TEMA POÉTICO EN VICENTE ALEIXANDRE

Pilar VEGA RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

I

El cuerpo de la amada es el sujeto central de la poesía de Aleixandre, descrito y cantado en representaciones bellísimas y originales en todos los libros del poeta. Su visión encierra una profunda aspiración ética, ya presente en la *Pasión de la Tierra* (PT), especialmente intensa en *Sombra del Paraíso* (SP) —donde se «canta al cuerpo como una visión del espíritu», opinaba Morelli (1972: 183)— y, progresivamente, más importante en sus poemarios, hasta la glorificación de *En un vasto dominio* (EUVD). A través de pormenorizadas descripciones que combinan abstracción y realismo y encarnan respuestas naturalizadas a vivos sentimientos del espíritu —inseparables del cuerpo—, Aleixandre habría intentado resaltar la presencia humana en el mundo y hacer del cuerpo un «puente de comunión interpersonal» (Morelli, 1972: 80 y 179).

El protagonismo casi obsesivo del cuerpo en la poesía alexandrina¹ obedece también a la búsqueda poética de lo genuino y lo cierto; la desnudez es por ello condición de certe-

¹ La presencia del cuerpo humano llega a hacerse obsesiva en la poesía de Vicente Aleixandre. Solo en *DA*, por ejemplo, Arturo del Villar (1982) llegó a contabilizar hasta 95 menciones del cuerpo y otras tantas de los órganos corporales que protagonizan los poemas: boca, frente, brazo, mano, sangre, pecho, cabello, seno, corazón, pie, lengua, garganta, oído, cuello, mejilla, dientes, piel, venas, hombro, cintura, espalda, vientre, saliva, rostro, dedos, piernas, muslo, ojos, etc. Poemas destinados a la contemplación del cuerpo humano aparecen en todos los libros. *Ambito*: «Cabeza en el recuerdo», «Materia». *La destrucción o el amor*: «Cuerpo de piedra», «Canción a muchacha muerta», «Corazón en suspenso», «Corazón negro», «El desnudo». *Mundo a solas*: «Bulto

za. El cuerpo es el principio *per se noto*, lo único que puede constatar, de ahí el énfasis en la exploración de su composición y materia. Pero además de un tema poético y artístico, el desnudo es un tópico de su reflexión gnoseológica y vital. Contemplado en su exterioridad física (proporción, línea, color, superficie), descrito como volumen (forma, bulto, masa, montículo), admirado como una obra escultórica (bella, inerte o dormida, siempre enajenada, sin voluntad o pensamiento), o bien reconocido por el tacto en sus obstáculos significativos (cintura, pie, seno, cuello, frente, cabello), el desnudo es para Aleixandre objeto incuestionable. El cuerpo no puede mentir «y quien lo aprieta / no ignora cierto toca. / Certidumbre, materia» («Estar del cuerpo», *EUVD*).²

Toda la poética del cuerpo en Aleixandre se construye a través de cadenas metonímicas que tienen su origen en la asunción previa persona-cuerpo, con diversas gradualidades según las edades poéticas, pero desde la perspectiva constante del panerotismo. La escondida fuerza que anima el universo es el amor, comprendido el amor como sensación e impresión de existir. De ella participa el ser humano en su cuerpo y en su espíritu, manifestación suprema de la materia única.

II

En la poesía de Aleixandre la visión del desnudo adopta poses y encuadres típicos del arte plástico.³ Por eso es tratado como una forma nítida y diferenciable a la luz del día o de la noche, levantado en escorzo sobre el contrapunto del escenario natural⁴ o, más frecuentemente reclinado, o tendido, sobre la tierra, la arena, el musgo o la hierba.⁵ Incluso mostrado sin más escenario o marco que la propia seguridad de su belleza.⁶ Aunque lo general

sin amor», «Bajo la tierra», «En un cementerio». En *Sombra del paraíso*: «Cuerpo de amor», «A una muchacha desnuda», «El pie en la arena», «Desterrado de tu cuerpo», «Cabellera negra», «Cuerpo sin amor», «Destino de la carne», «El cuerpo y el alma», «Las manos», «Los besos», «El desnudo», «Sierpe de amor». *Nacimiento último*: «El enterrado». *Historia del corazón*: «Mano entregada», «El alma», «Mi rostro en tus manos», «Comemos sombra», «Ante el espejo». *En un vasto dominio*: «Materia humana», «El vientre», «El brazo», «Pisada humana», «La sangre», «La pierna», «El sexo», «Vientre creador», «La cabeza», «El pelo», «El ojo», «La oreja», «Amarga boca», «Interior del brazo», «Estar del cuerpo», «La mano», «Mano del poeta viejo», «Tabla y mano», «Figura de leñador», «Cabeza dormida». *Retratos con nombre*: «A una cabeza dormida», «Ojos humanos». *Poemas de la consumación*: «Rostro final», «Rostro tras el cristal», «Fondo con figura», «El enterrado». *Poemas varios*: «Mendiga en atrio romántico», «Los dientes», «Era un cuerpo», «La boca», «Canción del cuerpo desnudo», «Escultura», «El pelo», «La uña», «El hueso».

² En este trabajo recogemos los resultados de una lectura sistemática de todo el corpus aleixandrino a partir del análisis de sus estructuras metonímicas. Por la brevedad de estas páginas no se detallan consideraciones sobre la evolución poética del autor a lo largo de sus libros, se han reducido al máximo las citas textuales que necesitarían de una lectura completa de los poemas, y tan solo se citan algunos trabajos importantes de la extensísima bibliografía publicada en torno al autor.

³ «Cuando miro tu dulce forma extendida, / tu sueño vigilante en que la misma sonrisa no engaña, / cuerpo que me parece montón de trigo núbil, / fruto que duerme en tierra dorado como la dicha», en «Filo de amor», *Mundo a solas* (MAS), p. 447.

⁴ Como en «Cántico amante para después de mi muerte», donde el cuerpo de la diosa brilla de luz en el claro del bosque: «Desnuda como una piedra dulce para el beso», en *Nacimiento último* (UN), p. 652.

⁵ Como estatua derribada de su pedestal, yace seductora la amada en «Diosa»: «Dormida sobre el tigre, / su leve trenza yace. / Mirad su bulto. Alienta / sobre la piel hermosa, / tranquila, soberana...», en «Diosa», *SP*, p. 110.

⁶ «Pero tú que aquí descansas como descansa la luz en la tarde de estío, / eres soberbia como el desnudo sin árboles», en «Humano ardor», *MAS*, p. 437.

es que los desnudos poéticos de Vicente Aleixandre no carezcan de fondo;⁷ al contrario, el paisaje no solo no nubla la belleza de la amada, sino que la resalta aún más al contraponer dos naturalezas en serena armonía.⁸

Se destacan en el desnudo todas las cualidades del arte clásico, su aplomo, curva, balanceo, volumen, impresión de estatismo o de movimiento. El poeta visita en sus versos los tópicos del desnudo plástico: las composiciones mitológicas («Sierpe de amor», *SP*, 94-96), el desnudo en la alcoba (tema de «Después del amor», *Historia del Corazón [HC]*, 673), la *toilette* femenina («Susana y el viejo», *En gran noche*), la Venus ante el espejo (asunto de «Ante el espejo», *HC*), el desnudo al borde de la fuente (donde una muchacha sostiene un cántaro, «La fuente (Ingres)», en *Ámbito*), o bien portando un cestillo de flores, y recostada en la orilla del río («El desnudo», *SP*, 112, 114).

Están, por otra parte, los numerosísimos estudios de anatomía que Aleixandre realiza en sus poemas, mostrando su fascinación por la simbiosis entre poesía y pintura, como indican títulos y motivos («Niña a la ventana», *Retratos con nombre [RCN]*, 1001), bocetos (de una cabeza en «A una cabeza dormida», *RCN*, 996), retratos («Mírame bien: tuio soi hasta el morir», *RNC*; «Retrato a fondo abierto», *Nacimiento Último [UN]*) y estudios máticos («Materia Humana», *EUVD*, 777; «Bajo la luz primera», *NU*, 649; «Primera aparición», *SP*; «Las Barandas», *NU*, 613).

En su primera edad, el desnudo poético y los apuntes anatómicos de Aleixandre pocas veces incluyen imágenes de la decadencia. Son, por el contrario, retratos idealizados, embellecidos y, fundamentalmente, irreales, aun a costa de la programática aspiración a lo genuino. Estas composiciones postergan lo excesivamente humano, inferior o mortal en favor de imágenes idealizadas (como la Herodías simbolista de «Luna del Paraíso», *SP*, 515; estática, hermética, divina).

En cambio, en sus libros más humanos, Aleixandre aborda modelos en los que el tiempo, la experiencia o la edad han dejado su poso imborrable. Mientras en *Ámbito* la atención del poeta se centra en la inspección del propio cuerpo y en *DA* en la contemplación del cuerpo amado, en *EUVD* examina toda la estructura natural humana, ya no solo el cuerpo singular. Para ello es necesario comprender las interrelaciones entre los seres humanos, relación en la que interviene de modo decisivo el tiempo (Olivio Jiménez, 1998: 109). Estos poemas se centran principalmente en el *hacer* y *estar en el mundo* del cuerpo; por eso utilizan escasamente la metonimia (tan profusa en otros libros) ya que el poeta no trata de *nombrar* sino de explicar el proceso de constitución del cuerpo humano. Estos apuntes anatómicos rebasan la mera perspectiva fisiológica y plástica y alcanzan significado humano (Olivio Jiménez, 1998: 97-98): por eso curiosamente relegan a segundo término el desnudo, supuestamente lo más cierto de la persona («No nudo, / no desnudo; oh, es que es más, / es mucho más: presente / desde dentro, pugnando / por confesar, sin voces, / con su sola expresión / material, su ser, su ser estando», en «Estar del cuerpo», *EUVD*). El foco de atención se desplaza de la obsesión por la carne, la dimensión erótica del cuerpo, hacia la sutileza que capta la personalidad humana no solo en ojos, manos, etc., sino en el significa-

⁷ «Tendida estás, preciosa, y tu desnudo canta / suavemente oreado por las brisas de un valle», en «A una muchacha desnuda», *SP*, p. 547.

⁸ «En otras noches, cuando el amor presidía mi dicha, / un bulto claro de muchacha apacible, / desnudo sobre el césped era hermoso paisaje», «Luna del paraíso», *SP*, 130.

do cultural y social del traje,⁹ signo que ilumina las circunstancias de las figuras humanas contempladas (edad, oficio, etc.; «El viejo y el sol», en *HC*, o «Manuel el pregonero», «Tonio el payaso», etc. en *Retratos con nombre [RCN]*).

En cualquier caso, sigue fascinando al poeta el estudio del desenvolvimiento de los cuerpos en el espacio, como se aprecia en el seguimiento de vuelos, saltos, circunvoluciones (poemas destinados a la amazona, la equilibrista, el malabarista en *RCN*), y en las consideraciones volumétricas (María la gorda, la gitana que solo baila con las manos, es descrita en *RCN* como bulto, mole de color, carbón). Como bultos se divisan los viandantes del poema «En la ciudad» («por un puente unos bultos», *RCN*, 969) y el apunte sobre el chiquillo dormido de «En la era»; en «Retratos anónimos» sigue analizando los mismos parámetros artísticos: luz, distancia, contorno («Y a la noche era un niño, solo un niño cansado / estrujado. Y dormía / y la espuma, la paja triturada, ahora obrada / recogía esa masa. Las estrellas arriba», *EUVD*, 820).¹⁰

III

La belleza del desnudo alexandrino se expresa por la luz que irradia.¹¹ Esa luz la percibe la vista, pero también el tacto: ya que —contagiadas de la belleza del desnudo— las manos que palpan son «manos de lumbre láctea»;¹² o lo que es lo mismo, manos que sienten.

«El sentimiento es luz», declara el poeta, «la sangre es luz». La luz significa en la poesía primera de Aleixandre sensación y plenitud. La comunicación amorosa vierte la carne en luz,¹³ torna luminoso y fulgurante el cuerpo amado en la exaltación erótica. Si el cuerpo es bello es porque siente y hace sentir. Y solo la impresión de existir que alcanza la sensación-emoción merece el nombre de vida, afirma Aleixandre.

Por eso la juventud podría perdurar más allá de los años (o las luces) si se pudiera prolongar el sentimiento. Así, mientras enfoca con nostalgia la decadencia corporal, la mujer de «Los amantes viejos» anuncia: «Aquí le espero. Soy vieja... Ah, no, joven me digo, / joven me soy, pues siento. Quien siente vive, y dura» (*Diálogos del Conocimiento [DC]*, 120). A lo que responde desesperanzado el poeta: «Cumplí los años, oh no, cumplí

⁹ Como explicaba Jean Claude Bologne (1987), el traje impide que el cuerpo humano sea despojado de esa plurisignificación social e intersubjetiva, es un protocolo necesario y humano, independiente de las tradiciones culturales. De ahí que el desnudo artístico no sea nunca impúdico, no arruine la riqueza del significado humano.

¹⁰ Pero quizá podría sugerirse que uno de los planteamientos más originales en relación a la poética del desnudo de Aleixandre es la introducción del punto de vista. Varios de sus poemas dibujan los cuerpos desde una cierta perspectiva o distancia. El poeta no mira la realidad solo de frente, como en un apunte o contemplación estática, sino que enfoca los cuerpos (y objetos) desde abajo, desde arriba, en escorzo, mostrando lo que está detrás, en una especie de tratamiento cúbico, señaladamente en *PT*. Entre muchos ejemplos, el de la transformación del poeta en superficie extensa, «soy un plano perfecto donde las pisadas no se notan», («Ser de esperanza y lluvia», *PT*, p. 105), «pájaro soy o ala rumorosa que brilla / soy esa pluma extensa» («Nube feliz», *DA*, pp. 213, 214), «Hermoso cuerpo acostado en dos dimensiones» («Del engaño y la renuncia», *PT*, p. 155).

¹¹ «Oh tú, mármol de carne soberana, / Resplandor que traspasa los encantos / partiendo en dos la piedra derribada» («Reposo», *EL*, 288).

¹² «Luna de piedra, manos por el cielo / manos de piedra rompedoras siempre / retorcidas a veces con destellos / manos de lumbre láctea, ya rígidas» («Cuerpo de Piedra», *DA*, 208).

¹³ «[...] boca con boca siento que hecho luz me desahogo / hecho lumbre que en el aire fulgura» («Sierpe de amor», *SP*, 96).

las luces. / Cumplí tus luces misteriosas, y heme / ciego de ti. Mis ojos fatigados / no ven. Mis brazos no te alcanzan!» (DC, 116). Concluyó la edad del amor y solo la oscuridad de la no sensación (de la muerte) espera el desenlace de la vida: «La oscuridad es toda / ella verdad, sin incidentes / que la desmientan. Aquí viví, y he muerto» («Los amantes viejos», DC, 121).

La vista informa de la luz (juventud y sentimiento). Le orienta sobre la dureza del desnudo, también juventud y turgencia (el cuerpo es columna, bloque, mármol, roca, diamante, cristal, coraza, acero) de su blandura (tierra, limo, flor, pluma, carne) o de su evidencia (volumen, bulto, superficie erguida, plano), así como de su calidez o frialdad (estrella / carbón apagado); en definitiva, el tacto dice si el desnudo está vivo o es un cuerpo inerte. El cuerpo que ama funde su luz en la del amante en un encuentro ígneo que transforma a ambos en «lava rugiente», «magma que brota de las entrañas de la tierra» («Mina», DA: 131-132).

Son abundantes las imágenes que convierten el cuerpo en mineral o piedra, lo que es uno de los procedimientos alexandrinos de embellecer y ennoblecer el desnudo, ya que la piedra es, por definición, lo más verdadero (cierto), constante, único, lo absolutamente desnudo y, por tanto, hermoso.¹⁴ El traje es en cambio tormento y falsedad («camino de hormigas por un cuerpo hermosísimo»). «La noche solo es un traje», aceptable para el cuerpo. El único vestido que no hiera es la seda del cuerpo, la piel, la caricia suave en la conjugación de los amantes. La aspiración a lo nudo plantea la necesidad de no aceptar más norma que la del instinto; son vestiduras las normas sociales, morales o toda consideración que no comprenda al ser humano como algo diverso a la materia. Incluso en un libro como *EUVD*, Aleixandre defiende que la humanidad es materia surgida de las entrañas de la tierra (como masa, barro) y constituida en su cuerpo y en sus emociones a través de ondas y emanaciones de materia (brazo y mano como instrumentos de trabajo; pie, pisada y huella como vestigios de su estar en el mundo).

Desde este presupuesto, persona-cuerpo-materia, se comprende el principio asumido en su poética amorosa. La persona es cuerpo; la vida plena, mera sensación; el cuerpo instrumento de la vida plena mientras pueda sentir; en consecuencia, las cualidades y componentes del cuerpo que colaboran a este fin (juventud, reactividad, belleza) constituyen su identidad personal. Los miembros corporales nombran a la persona («soy la forma y no el infinito: el tendón, una cabeza inclinada, una sospecha de piel interina», en «La forma y no el infinito», *PT*, 114) y puesto que se componen de la misma materia del universo pueden ser localizados fuera del cuerpo. Inundan así los escenarios naturales y perfilan una extraña anatomía del cosmos («Un pecho ondula siempre casi azul a sus playas», en «Pájaros sin descenso», *MAS*, 433). Montañas o colinas de suave carne, cabelleras o cuerpos de espuma, pechos desnudos y brillantes como la arena de las playas, muslos de roble y piernas de oscuro carbón, componen un paisaje extraño, amenazador y fascinante. Labios, cinturas, cabelleras, lenguas, corazones, ojos, reposan con naturalidad como un elemento ordinario del paisaje transustanciado («Aquí los cantos, los grupos, las figuras; / oh cabezas, yo os amo bajo el sueño / Aquí los horizontes por cinturas; / oh caricias, qué llano el mundo ha sido. / Entre helechos, gargantas o espesura», en «Partida», *EL*, 48). Y a la inversa, bosques, horizonte, montañas, mar y río, se pueblan de actividad, respiran y acarician como el cuerpo

¹⁴ «El busto erguido, la terrible columna / el cuello febricente, la convocación de los robles, / las manos que son piedra, luna de piedra sorda / y el vientre que es el sol, el único extinto sol» («La dicha», *DA*, 377).

humano («Dichoso corazón encendido en esta noche de invierno, / en este generoso alto espacio en el que tienes alas, / en el que labios largos casi tocan opuestos horizontes / como larga sonrisa o súbita ave inmensa», en «A la muerta», *DA*, 159-160, e «Ida», *EL*, 87).

Emancipados del cuerpo los miembros corporales toman proporciones monstruosas («Una boca imponente como una fruta bestial», en «El más bello amor», *EL*, 68-70) o bien son desarticulados aún más en sus componentes íntimos (carne, sangre, venas, etc.).¹⁵ Enfatizar que el desnudo es *carne* es aludir a las cualidades sensitivas e irracionales del cuerpo («*piso de mármol* donde la carne está tirada», *ibidem*). Tendido en el suelo el desnudo ostenta una amplia base de relieves sinuosos; es lógica la metáfora del desnudo como montaña, «monte de carne», «monte tumbado».¹⁶

No siempre la deixis de los miembros del cuerpo humano comporta desindividualización (*PT*, *EL*, *SP*). Ojos, manos, labios pertenecen en ocasiones a un sujeto real («tus dos pechos son muy pequeños para resumir una historia. Encántame. Cuéntame el relato de ese lunar sin paisaje», en «El amor no es relieve», *PT*, 97), no a un cuerpo deshabitado o cósmico. Pero lo general es que esos miembros humanos no formen parte de un tú subjetivo¹⁷ y que su despersonalización produzca extrañeza surreal, especialmente cuando son tratados como objetos cuantificables. El organicísimo que transfigura el paisaje obedece al anhelo imposible de glorificar el cuerpo, de superar sus límites, de convertir el cuerpo en mundo y el mundo es cuerpo porque la vida consiste en sensación, porque rige en ella el principio de la fruición.

IV

Un cuerpo vivo no solo es de carne blanda sino también cálida. Las dos cualidades inspiran al poeta la imagen del pájaro (Recalde, 2009: 128-129).

El cuerpo de la amada que responde satisfactoriamente a las peticiones del amante se convierte en cielo o paraíso surcado por las aves. El mismo dinamismo implica el agua que corre, símbolo de la correspondencia erótica desde la poesía tradicional («Cuerpo feliz que fluye entre mis manos», en «Unidad en ella», *DA*, 127). Por eso la amada es comparada con el río¹⁸ y con el mar.¹⁹

¹⁵ Por ejemplo, «[...] bajo los brazos se puede escuchar el latido del corazón de gamuza...» («El amor no es relieve», *PT*, 97) o «cadena de cuerpos o sangres que se tocan» («Cobra», *DA*, 202 y 203), no pocas veces sangre o sangres, denomina el cuerpo o la persona: «bañada en ti, sangre hermosísima» («Sierpe de amor», *SP*, 94), «tu ojo lleno de sapiencia velaba / sobre mi ingenua sangre tendida en las laderas» («Luna del paraíso», *SP*, 130), aunque también designa la intimidad, el yo profundo o la vida interior: «Todo es sangre o amor o latido o existencia, / todo soy yo que siento como el mundo se calla» («Plenitud», *DA*, 169). Generalmente, el calificativo que Aleixandre aplica a este líquido vital subraya un estado anímico de alegría y amor; la sangre circula con ligereza, con juventud, recorre el cuerpo y comunica la impresión del gozo a todos los miembros. Es la sangre hermosa y ligera como el cuerpo joven.

¹⁶ «[...] rocas peladas como montes de carne, / como redonda carne que pesadamente aguanta la caricia tremenda, / la mano poderosa que estruja masas grandes, / que ciñe las caderas de esos tremendos cuerpos / que los ríos aprietan como montes tumbados» («El sol victorioso», *MAS*, 443).

¹⁷ Como en «este diente olvidado que tiene su último brillo» («La palabra», *EL*, 46) o «Son las hojas de un cielo radiante de belleza, / en el que mil gargantas cantan la luz sin muerte» («Pájaros sin descenso», *MAS*, 433).

¹⁸ «Cuando contemplo tu cuerpo extendido / como un río que nunca acaba de pasar», en «A ti, viva» (*DA*, 150).

¹⁹ «Vienes y vas ligero como el mar, / cuerpo nunca dichoso, / sombra feliz que escapabas como el aire», en «A la muerta» (*DA*, 159).

Pero paradójicamente invocada también como cuerpo pasivo, «desnudo dócil» al tacto (en «Hija de la mar», *DA*, 215), «cuerpo generoso que no huye».²⁰ Si el cuerpo amado es solo instrumento de la sensación debe comportarse con dejación, abandono y ceguera, como un objeto entre los objetos («Amar a esa luz violeta los párpados cerrados, / donde un ave no puede guarecer su temblor, / donde todo lo más algún pétalo frío / amanece de nácar imitando a lo vivo», en «Cerrada Puerta», *DA*, 417).²¹ El poeta se asoma a la profundidad del cuerpo amada (que resplandece como un volcán encendido) para comprobar la verdad de ese calor «que se bebe por los labios y hace fulgir el cuerpo»²² («Unidad en ella», *DA*, 127). La amada sufre la exigencia paradójica y simultánea de cualidades opuestas: reactividad y pasividad.

Ocurre, sin embargo, que en un instante fatídico —el «tristísimo minuto» del que habla el poeta— ese cuerpo vacío, deshecho, «derribado o tendido cuerpo» se revela «alguien» más que «algo». Es el momento «en que el ave misteriosa, / la que no sé, la que nadie sabrá de donde llega, / se refugia en el pecho de ese cartón besado» («Eterno secreto», *DA*, 171), un instante en que el cuerpo dominado se defiende del vértigo de ser arrastrado y consumido con una mirada fulminadora²³ que manifiesta una luz diversa a la del cuerpo («Me miras con tus ojos azules / nacido del abismo. / Me miras bajo tu crespá cabellera nocturna / helado cielo fulgurante que adoro», en «Arcángel de las tinieblas», *SP*, 101). Sus ojos duelen, hablan de un pensamiento íntimo, permiten intuir una sospecha de autonomía,²⁴ revelan una identidad desconocida, un secreto impenetrable.²⁵ La luz cenital del encuentro erótico se transforma en noche si se enciende la razón como luz destellante²⁶ («luz que ignoro quien te envía», en «La Luz», *DA*, 161), luz que de algún modo viste nuevamente al desnudo («¿De dónde vienes, celeste túnica que con forma de rayo luminoso / acaricias una frente que vive y sufre, que ama con lo vivo?», *ibidem*).²⁷

El cuerpo desnudo se hace opaco, se viste de intimidad y distancia. De ahí la calidad de cristal que Aleixandre querría dotar a su desnudo («Cuerpo de piedra, senda de crista-

²⁰ «[...] que permanece quieto tendido como la sombra / como esa mirada humilde de una carne que casi toda es párpado vencido», en «A la muerta» (*DA*, 159 y 160).

²¹ Río parado en «Acabó el amor» (*NU*, 599), «cuerpo vacío, aire parado» («Juventud», *DA*, 148), «Quieto lago en el que es posible asomarse», («Mañana no viviré», *DA*, 14). La aparente inmovilidad del agua en reposo refleja la incertidumbre del poeta ante su dudosa conquista.

²² «Deja, deja que mire, teñido del amor / enrojado el rostro por tu purpúrea vida, / deja que mire el hondo clamor de tus entrañas / donde muero y renuncio a vivir para siempre», en «Unidad en ella» (*DA*, 127).

²³ «Bajo tu frente nívea / dos arcos duros amenazan mi vida. / No me fulmines, cede, oh, cede amante y canta» («Arcángel de las tinieblas», *SP*, 101).

²⁴ «Basta, tristeza, basta, basta, basta. / No pienses más en esos ojos que te duelen, / en esa frente pura enerrada en sus muros», en «Bulto sin amor» (*MAS*, 431).

²⁵ «Ven, ven, amor mío; ven, hermética frente, redondez casi rodante... / ven como dos ojos o dos profundas soledades, / dos imperiosas llamadas de una hondura que no conozco» («Ven, siempre ven», *DA*, 135). Lo hondo se entiende también en el sentido de origen. Se localiza en la tierra o en entrañas corporales y constituye lo verdadero. Por su carácter místico, lo hondo aparece en *DA* como lo impenetrable, es decir, lo cerrado. Aleixandre suele caracterizarlo acudiendo a una forma perfecta e inasible, lo esférico. Y por ser la frente donde se alberga el nudo de la sospecha, se describe así, hermética, y redonda, como la noche solitaria o estéril.

²⁶ «Derribada, soberbia, centrada por el fuego nocturno / de tus pupilas / tú me contemplas, quieto río que un astro lunar frío / devuelves», en «Cuerpo sin amor», *SP*.

²⁷ La terrible verdad que guarda lo hondo de la intimidad se expresa a través de la mirada de la amada: «Cuando miro a tus ojos, profunda muerte o vida que me llama, / canción de un fondo que solo sospecho» («A ti, viva», *DA*, 49); es «el quieto fondo opaco», un «profundo obscuro», un abismo de azul casi negro que supone la sospecha del desamor («Sin Luz», *DA*, 130 y 131; Recalde: 103).

les, cristal indefenso que siente el beso de la luz», en «Cuerpo de piedra», *DA*, 208), para traspasar el misterio de la intimidad de este cuerpo, a pesar de su transparencia opaca («vidrio que por fuera / llora lágrimas de frío sin deseo» («Juventud», *DA*, 148).

El poeta se pregunta «por qué la piedra no es pluma» («Quiero saber», *DA*, 153; Olivio Jiménez, 1998: 49),²⁸ por qué el ave se ha convertido en piedra, en «bloque que no participa, bulto que no ama» («Después de la muerte», *DA*, 327); por qué el cuerpo del amante es ahora objeto inerte («dura montaña, / cuerpo humano sin vida a quien pido la muerte», en «Bulto sin amor», *MAS*, 432), no solo es pétreo («Beso tu bulto, pétreo rosa sin sangre», *ibidem*) sino frío, («Luna de mármol, rígido calor», en «Cuerpo de Piedra», *DA*, 208), es decir, muerto.

La piedra, metáfora de lo nudo, de lo compacto, de lo verdadero y sin doblez, alcanza su antónimo en el frágil cartón, que se define a sí mismo como continente de un contenido. Si el cuerpo de la amada es juzgado ahora «cartón amable para los labios» («El vals», *EL*, 265), «cartón besado», «caja misera», es porque se advierte que encierra un contenido impreciso («La luz», *DA*, 366). Ya no puede obviarse que su verdad no coincide con su carne, por eso ahora el cuerpo es descrito como «cuarto en pie», «cárcel», «cuarto de ópalo» («Juventud», *DA*, 148; entendiendo el ópalo como la joya o la falsedad) que aloja un molesto invitado. De hecho, el cartón protagoniza poemas sobre la amante infiel e inconstante o el amante que solo ha vivido una aventura ocasional («Muñecas», *EL*, 275), es decir, de encuentros eróticos en los que solo participa el cuerpo, no la identidad.

Así pues el cuerpo puede mentir, concluye esta exploración poética.²⁹ Solo en el fondo impenetrable es genuino el amor o el desnudo.³⁰ El poeta anhela desentrañar la verdad de la amada, el desnudo: «El amor nos convoca, y encarna en una piel, en una sombra de pestaña oscura, en el enigma de un cuerpo con secreto. Sí, con secreto, porque nuestro amor se lo añade, para desde él recibir la pregunta del mundo» (Cano-Aleixandre, 1986: 48; 17-8-1944). Pero en realidad el amante no desea recibir respuesta a este enigma. «Y qué turbación inefable la de no poder responder nunca, nunca. Enigmática amada, te amo mientras no pueda del todo descifrarte» (*ibidem*).

Aunque inspirado por la belleza de la amada, lo que alimenta realmente ese amor es el propio sentimiento y sensación. La adoración de la diosa, de la belleza amada, no es sino adoración de la propia experiencia, comprendida esa diosa como acero vivo que nos refleja siempre («duro acero vivo», en «El Frío», *DA*, 188), en el que es posible buscar la propia imagen, «me miro en tu cuerpo, en tu forma blanda» («Plenitud del amor», *SP*, 142). Este amor no persigue la humanización del amante cuando se espera que la conciencia de su identidad quede adormecida o anulada.

Esto explicaría que sea con tanta frecuencia el yo, el sujeto de la acción en los poemas de Aleixandre (gozar y usar del tú) y pocas veces el objeto. Y también la evolución poética desde la admiración contemplativa a la agresión, desmembramiento y maceramiento (clavar, hundir, desgarrar) una vez comprobada la inaprensible condición del cuerpo, incluso

²⁸ «Esta piedra que estrecho como se estrecha un ave / ave inmensa de pluma donde enterrar un rostro», en «Bulto sin amor», *MAS*, 445 y 446; Urtasun, 1997: 139.

²⁹ «Dulce careta blanca que ladea / su morado celeste ya sin órbita. / Tibia saliva nueva que en los bordes / pide besos azules como moscas» («Cuerpo de piedra», *DA*, 208).

³⁰ «Ama el fondo con sangre donde brilla / el carbunco logrado. / El mundo vibra» («Cobra», *DA*, 202 y 203).

desnudo o concedido («amar es luchar con una forma impura / un duro acero vivo que nos refleja siempre. / Matar la limpia superficie sobre la cual golpeamos / bruñido aliento que empañan los besos», en «El Frío»). Como también las numerosas imágenes de violencia dirigida también contra el propio cuerpo como ha analizado Recalde (mutilaciones, decapitaciones, etc.; «tú solo eres un tronco mutilado donde tu pensamiento falta decapitado por el hacha», en «Fábula que no duele», *PT*, 152; Recalde, 2009: 784).

Aunque siempre subyace, incluso en los poemas más agresivos de *DA*, el anhelo de esa comunión perfecta en el amor: la búsqueda de la verdad más allá de instinto (el anhelo de la luz que proviene de la intimidad del amante: «Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya», en «A ti viva», *DA*, 149) y no del fuego del deseo de quien ama.

V

En la poesía de Aleixandre el amor es solo crisis física o a lo sumo sentimiento, inestable y transitorio. Por eso es triste; porque conocer el cuerpo de la persona no es comulgar con ella. El cuerpo es contingente, mudable y accidental, portador de cualidades pasajeras; de ahí que identificar a la persona con el cuerpo, con las reacciones de su cuerpo, solo puede conducir a la frustración. Toda fusión está destinada a morir si solo depende de la contingencia física.³¹

«He visto la inestabilidad del sentimiento amoroso» —confiaría Aleixandre a José Luis Cano «¿de qué poco ha dependido que eso siguiera o no siguiera! El sentimiento está en nosotros: la amada es canjeable, y en no muy largo plazo». Por esto el consejo que Aleixandre daba a su amigo era el de amar y ser dichoso mientras durase el amor, y canjear el paraíso por otro cuando fuese desterrado de aquel (Cano-Aleixandre, 1986: 48; 17-8-1944). Un consejo lógico si la amada no alcanza más diferenciación que la del goce que puede proveer y si además se elude su subjetividad. Siempre podrá ser reemplazada por un nuevo cuerpo o amante que garantice la experiencia de la propia existencia.

El amor es ceguera, —reflexionaba Aleixandre— aplicación poderosa del sentimiento grueso que llevamos dentro y que busca su apoyo para su actividad. Si el apoyo falla, parece partirse la vida (muchas veces se parte) pero, si nos rehacemos, el ciego instinto de nuestro implícito sentimiento suele encontrar un nuevo apoyo para la imperiosa actividad amorosa (Cano-Aleixandre, 1986: 48).

Entendido así, el amor es todo menos libre porque es empujado necesariamente por un instinto poderoso y urgente. En el amor no hay elección sino fatalidad. A diferencia de lo que ocurre en la amistad, declara Aleixandre, el amado nunca llega a ser individualizado puesto que no es elegido sino en cierto modo gustado y consumido. Pero si nada se entrega por elección sino por necesidad no hay rendición del amante al amado, sumisión al otro ser, sino al contrario, absorción, no hay desinstalación sino acoplamiento, en función de un atractivo que no puede ser sino limitado y provisorio.

³¹ «Calado de ti hasta el tuétano de la luz, / sentí tristeza, tristeza del amor: / amor es triste», en «Nacimiento del amor», *SP*, 99 y 100.

El amigo que muere no puede ser reemplazado por nadie, «la individualidad de él, él se la llevó» confiesa en los *Cuadernos de Velintonia* Alexandre (Cano-Aleixandre, 1986: 48). En cambio, «Un gran amor es sustituible, aunque parezca mentira. Los grandes amantes han vuelto a amar, y la viudedad del alma casa de nuevo con otra alma, porque el amor es siempre el mismo: solo cambia, a veces su delicado soporte» (Cano-Aleixandre, 1986: 48).

Así pues el amor es triste, después del amor hay tristeza si la armonía de los amantes no alcanza a la biografía personal, no sobrepasa el momento de la unión de los cuerpos proyectándose hacia el futuro.³² Y humillación, porque si la amada ha sido mero objeto también el amante lo es.

Es imposible el amor como lo es el desnudo (o la perfecta comunión entre los amantes); porque al margen de un contexto de pertenencia mutua el cuerpo se reviste de privacidad.³³ Lo visible de la persona, el cuerpo, está a la disposición de la persona no solo como instrumento sino vestido de su intimidad inviolable. La exteriorización de la intimidad es proceso, implica un continuo en el que existan situaciones necesarias o instintivas y situaciones libremente compartidas, humanas, un contexto de rutinas y circunstancias vitales (por triviales que sean) que expresan y explican a los amantes e imponen la mutua aceptación. Y no es posible forzar esta exteriorización porque esta no ocurre más que en un proceso, un proceso que abarca toda una vida, que no concluye jamás y solo es interrumpido por la muerte (Grimaldi, 1994). Lo insustituible que da la persona a través de su cuerpo es su propio yo; y en el mutuo dar y poseer el yo radica la posibilidad de la comunión.

Pero nuevos acentos se escuchan en los poemas finales de Alexandre (*HC*), cuando el poeta admira la manifestación de esa interioridad pura, inoíble, con su color de azucena, como maravillosa flor se hace reconocible en la amada. Cuerpo que deja emanar un espíritu.³⁴

Otra innovación estriba en que el amante acepta ahora el lenguaje de la mirada, símbolo de la intimidad, que por otra parte comprende perfectamente. La mirada de la amada deja de constituir abismo o enigma («Tú me lo dices, mirándome absorta con ojos grandes / “¡Por siempre!”, / “No queremos morir”», *HC*, 747). Por otra parte, la mirada se extiende de uno a otro amante, no alcanza exclusivamente a la amada. Esto implica cierta personalización del amor. De la exhibición a que es sometida la amada en poemarios como *SP* o *DA*, con el consiguiente imperialismo del amante, se pasa a la mutua comprensión: «Los dos nos hemos mirado lentamente» (*ibidem*s).

Y, por último, el amante busca en su amada algo más que su desnudo, algo más que su fisionomía, su voz, la misma que rechazó anteriormente, cuando solo el lenguaje de la sensación podía evocar el mundo. Se produce así una evolución desde el percepcionismo surreal a la poética personalista.³⁵

³² «Hermoso es el reino del amor, pero triste es también. / Porque el corazón del amante / triste en las horas de la soledad, / cuando a su lado mira los ojos queridos / que inaccesibles se posan en las nubes ligeras», en «Como el vilano».

³³ «[...] la muerte es el vestido, trapo palpable sobre el que un pecho solloza, mientras busca imposible un amor o el desnudo» («El desnudo», *DA*, 226).

³⁴ La novedad está en la belleza y admiración con que el poeta mira esta vez esa manifestación. «Mirando, tentado su brillo conforme, / su limitado brillo que mi mano somete, / creo, / creo, amor mío, realidad, mi destino, / alma olorosa, espíritu que se realiza, / maravilloso misterio que lentamente se teje, / hasta hacerse ya como un cuerpo, / comunicación que bajo mis ojos miro formarse [...]» («El alma», *HC*, 713).

³⁵ «Allí saldrás, por el hilo delgado de la voz, por el brillo / nunca del todo extinto de tu diminuto verdor en / los ojos, / por el calor de la mano reconocible, por los besos ca- / llados. / Por el largo silencio de los dos cuerpos

Ahora el tiempo, la historia, la comunidad de las experiencias vividas, datos por tanto suprasensuales, entran a formar parte del amor, la historia del corazón en definitiva. El desnudo pierde importancia en primer lugar porque se realiza, deja de agrupar cualidades escultóricas. O, dicho de otro modo, la permanencia, la continuidad, son parte del cuerpo, cuerpo en sentido también espiritual, de la amada. A través de todos los accidentes que pueden ocultarle el rostro de la mujer, «—si es que eso sea ocultarse, que no lo será, que no / puede serlo—, yo te reconoceré siempre», «Sí; los años son tú, son tu amor. ¡Existimos!» (*ibidem*).

Solo en el paraíso puede alcanzarse la plenitud de la vida una vez traspasado el umbral de la muerte, y con él de la contingencia. Así, el deseo o anhelo de la muerte es deseo de la detención del tiempo, y forma parte junto con el amor y la vida del eje fundamental de la poética alexandrina. Realidad o deseo había sido la ecuación que vertebró su inspiración. Pero ahora, frente al materialismo de toda su poética viene a plantearse una suerte de reivindicación del alma. Después de haber negado al cuerpo otra interpretación que la instintiva duda el poeta de la sabiduría alcanzada solo a través del cuerpo.

La primera etapa poética de Aleixandre representa la puesta en escena de su fuga del dolor por la aniquilación de la conciencia. En un primer momento cuerpo y alma, apetitos, razón y voluntad se han enfrentado como enemigos irreconciliables puesto que aspiran a bienes opuestos, lo temporal y lo eterno, y continuarán en su antagonismo mientras el alma siga hospedándose en el cuerpo. Esta es la razón de la furia con que el poeta embiste los indicios de una interioridad. La abolición del juicio, de la conciencia, la aspiración a la ebriedad se percibe como el único armisticio de esta guerra sin cuartel, pues el hombre no puede vivir sin cuerpo en este mundo, y sí, en cambio, parece argumentar Aleixandre, privado del alma. O al menos eso desearía. Vicente Aleixandre escoge este tema, el desnudo poético, como un campo de maniobra a toda la fenomenología de la percepción.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEXANDRE, Vicente (2001-2002). *Obras completas. 1. Poesías completas*, ed. de Alejandro Duque Amusco. Madrid: Visor, 2001; y *2. Prosas completas*, Madrid: Visor, D. L., 2002.
- BOLOGNE, Jean Claude (1987). *Histoire de la pudeur*. Paris: Olivier, Orban, Hachette.
- BOUSOÑO, Carlos (1968). *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2.^a ed. Madrid: Gredos.
- CANO, José Luis (1977). *Vicente Aleixandre*. Madrid: Taurus, 1979.
- CANO, José Luis y ALEXANDRE, Vicente (1986). *Los cuadernos de Velintonia: conversaciones con Vicente Aleixandre*. Barcelona: Seix Barral.
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (1997). *La búsqueda del hombre a través de la belleza. Un estudio comparado sobre el surrealismo francés y Vicente Aleixandre*. Kassel: Reichenberger.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1998). *Vicente Aleixandre: una aventura hacia el conocimiento*, vol. 20. Madrid: Editorial Renacimiento.
- KENNETH, Clark (1956). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, versión española de Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza Forma, 1981.

mudos, que se / tientan, conocen. / Por el lento continuo emblanquecimiento de los cabellos, / que uno a uno haré míos» («No queremos morir», *HC*, 747).

- LECOINTRE, Melissa (2012). *La senda de Velintonia: aproximaciones al magisterio de Vicente Aleixandre (1939-1959)*. Münster: LIT Verlag.
- MORELLI, Gabrielle (1982). *Linguaggio poetico del primo Aleixandre*. Milano: IULM, Cisalpino Goliardica.
- RECALDE CASTELLS, E. (2009). *El canto y la palabra*. Madrid: UNED.
- VILLAR, Arturo (1982). *Los motivos del diálogo en la poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Los libros de Fausto.

MEMORIA DE APETENCIAS. INDUSTRIA Y CONSUMO CULTURAL

Solveig VILLEGAS ZERLIN
Universidad de Carabobo (Valencia, Venezuela)

Nos hemos visto inundados de códigos [...] La cortesía, la gula, el teatro,
las personas decentes, las mujeres, la indemnidad, los colonos,
la administración: todo tiene su código.
Honoré de Balzac (1919)

Tratado de la vida elegante. Historia y fisiología de los bulevares de París

El ensayo que se despliega a continuación se inscribe en el campo de los Estudios Culturales y pretende honrar la trayectoria del doctor Miguel Ángel Garrido Gallardo, insigne catedrático e investigador extremeño de origen y madrileño por adopción al llevar a cabo desde centro de la Península lo mejor de su trajinar académico. Si bien el espacio que se nos ha cedido en este volumen no alcanzaría para ponderar suficientemente su producción intelectual, resulta imposible dejar pasar la oportunidad de reconocer su ardua y tesonera labor durante más de una década a la cabeza del Máster de Alta Especialización en Filología Hispánica, programa en cuya plantilla profesoral se empeñó en reunir lo más granado del hispanismo internacional para ofrecer una extraordinaria experiencia académica e investigativa a estudiantes de Hispanoamérica, Europa y el norte de África desde el seno del CSIC en la capital española. Quienes tuvimos el placer y el honor de participar en dicho programa y estar, además, bajo su guía como director de tesis atestiguamos su dedicación y compromiso. A él nuestro agradecimiento, admiración y aprecio. ¡Enhorabuena!

HECHO ESTÉTICO: CONCEPCIÓN Y CONSUMO

El arte en tanto actividad humana suele referirse como una disposición cuya diversidad de manifestaciones y formas atestigua la profunda capacidad de abstracción de nuestra especie. La filosofía del arte, aborda, registra, interpreta y valora el arte intentando delinear el llamado *hecho estético*. Los *hallazgos* muchas veces permiten acceder a la comprensión del hecho estético y apreciar las vinculaciones de su configuración en el trajinar humano desde y hacia los ámbitos psicológico, ideológico, sociológico, político, histórico, económico, cultural. Este último resulta particularmente espinoso dado el complejo entramado de factores que supone; García Canclini (2001) plantea la cultura en la línea de lo afirmado por Jameson «conjunto de estigmas que porta un grupo ante los ojos de otro», que no en tanto propiedad local o regional de un grupo humano. Así pues, bajo el rótulo cultura, los grupos humanos del planeta se definen, se agrupan, se excluyen, se identifican, se estigmatizan, se conectan.

Podría pensarse que el devenir del arte —y lo que se entiende por formas y manifestaciones artísticas—, está irremisiblemente ligado al de la humanidad, considerando el auge y caída de los grandes imperios de la antigüedad y su dominación y conquista sobre otros pueblos a través del sometimiento. Sin embargo, los procesos de dominación ideológica, política y socioeconómica han desencadenado una dinámica planetaria en la cual se ejerce el poder mediante la industrialización de la cultura y la suerte del arte ha quedado sujeta a dicha dinámica. Theodor Adorno (2006) alertó duramente sobre el panorama de la industria cultural como proceso descarnado que pretende sostenidamente embaucar al sujeto e integrar, remodelar y administrar el hecho artístico.

Lo primero acerca de lo cual podríamos interrogarnos, al momento de abordar la crítica del arte y de la industria cultural, sería cuáles son los hilos que mueven al sujeto, en tanto asideros culturales que lo han configurado y lo configuran a diario, hasta la palestra del hoy, año 16 del siglo *xxi*, y lo impelen a formular la mencionada crítica.

Ello pasa, necesariamente, por volver la mirada atrás, esto es, hacer retrospectiva de los hechos históricos, sociales, políticos, económicos, movimientos, tendencias y sujetos protagonistas que han tributado al arte, la estética y su problematización en el transcurrir. Parece idóneo tomar en consideración —acudiendo a aquello de «poner las barbas en remojo»—, la premisa aludida por Darwin en su monumental obra *El Origen de las especies* (1859); el biólogo inglés enfatiza en la necesidad de comprender que el hecho evolutivo es tan sutil como continuo. Del mismo modo, los movimientos y tendencias que han poblado el camino transitado por el arte tienen caducidad, mas no así el camino mismo.

Desde el siglo *xviii*, en el marco de la Ilustración nos llega alta y clara la voz de Kant (2006), para quien las facultades humanas suponen el juicio comprendido entre la razón y el entendimiento; a su vez, los juicios de índole estética implican las categorías de lo bello, atribuido a la naturaleza y lo sublime atribuido al arte, creación humana. En tal sentido, el filósofo prusiano apunta que la conducta estética carece de deseos inmediatos, es decir, inmanente a dicha conducta resulta una elevación del espíritu que la despoja del deseo de palparla. Ante la vista de esta afirmación kantiana, ¿cómo entonces podríamos justificar la voracidad con la cual se consumen formas u obras artísticas —o que pretenden serlo—, en el banquete opíparo que constituye la interacción en la gran metrópoli del mundo? Ahora mismo, entrando en la mitad de la segunda década del siglo *xxi*, precisamente, lo artístico

es objeto de un desenfrenado deseo por parte de los ciudadanos del mundo, es una suerte de hambre desatada que en su insaciable búsqueda de lo estético busca-consume-trivializa-y-depone para iniciar de nuevo dicho ciclo a la zaga de tendencias, objetos, formas y manifestaciones artísticas con las cuales atiborrarse. Sobre esto volveremos más adelante.

Hegel propondría en el siguiente siglo la necesidad es distinguir entre el arte bello, que viene del espíritu y se encuentra por encima de lo bello natural, de la naturaleza. Con el advenimiento de la Revolución Industrial, la llegada de la luz eléctrica, el desarrollo tecnológico en cuanto a las vías de comunicación, la aparición de la fotografía, el siglo XIX europeo conoce una contundente transformación en el diseño y la dinámica de la vida en las ciudades, transformación que, eventualmente, llegará también a las ciudades del Nuevo Mundo. Para diversos autores, entre los cuales podemos referir a Walter Benjamin en su obra *Iluminaciones* (1972), la diversificación y eficacia de las posibilidades de traslado, así como de captación y reproducción de la imagen, junto con el escenario iluminado de las ciudades que comenzaron a ofrecer un esplendoroso y tentador panorama nocturno que incrementó y reconfiguró su identidad urbana, los referidos resultan hechos en función de los cuales la Modernidad y sus agitaciones, en especial las estéticas, tuvieron un ideal caldo de cultivo. Ello desencadenó una fruición por el momento presente (cf. Campagnon, 1993), y podríamos decir, una deliberada actitud ante el acto creativo. Esa actitud que, a nuestro juicio, puede apreciarse en autores como Baudelaire, se vuelve pendenciera, provocadora sin dejar de ser reflexiva, contemplativa en ocasiones, nostálgica incluso.

DEL SENSORIUM MODERNO A LAS PULSIONES DE LA CONTEMPORANEIDAD

El contexto de las ciudades en el período decimonónico, enfrentado a las dramáticas transformaciones mencionadas en líneas anteriores, inaugura una especial profusión de códigos que marcan de forma profunda la interacción ciudadana. En el epígrafe que da inicio a este documento, Honoré de Balzac acusa dicha situación declarando «todo tiene su código»; esa suerte de proliferación de la imagen y sistematización del «diseño» que alcanza los comportamientos, oficios, costumbres, se relaciona con la celebración de los «transeúntes», los paseantes que en las obras de Baudelaire y Balzac se regodean en el escaparate de la ciudad.

Al ingresar al siglo XX las vanguardias irrumpen una tras otra; los *ismos* (surrealismo, dadaísmo, cubismo, expresionismo, entre otros) se suceden, embistiendo el escenario del arte y la crítica del arte impetuosamente, lo cual para Compagnon (1993) tiene algunos de sus pilares en el desprendimiento de la «lógica burguesa», la búsqueda de la innovación y de la liberación de la instancia mental del inconsciente, emprendiendo técnicas y procedimientos para realizar obras cuya apreciación vislumbra chocancia y desenfado, impacto y sutileza.

Por otra parte, en el presente, estamos subsumidos en lo que algunos conocen como la estetización de la realidad, entendida esta como maquillaje y atuendo que permea todos los dominios de la cotidianidad. Para Adorno (1983: 34), «la separación de la esfera estética y la empírica constituye el arte». Pero, ¿qué ocurre cuando salimos a transitar por la metrópolis y los espacios públicos físicos y la interacción comunicativa están preñados de

elementos artísticos, o mejor, formas que expresamente nos imbuyen en una suerte de apreciación artística?

La realidad que nos rodea —la que construimos *ex profeso*, alevosamente—, se configura engullendo y asumiendo formas que pretenden ser artísticas. ¿No es acaso aplastantemente cierto que consumimos platos, manjares *deconstruidos*?, la cocina se yergue cada vez más como un arte *trending*, los complejos arquitectónicos invaden el espacio visual de los ciudadanos como hipertrofiados objetos artísticos, los museos —contenedores de arte— se construyen para ser objetos artísticos, hoy por hoy parece haber una estética para todo, todo tiene una estética, un intento de ergonomía, de *hermoseamiento*: un teléfono, lo mismo que un churrasco de mero, igual que la etiqueta de una bebida gaseosa, un tema musical, el diseño de un automóvil, una silla, una barra de lápiz labial, la textura y forma de la faz de uno y mil variedades y tipos de pliegos de cartulina (que a su vez contendrá presuntamente trazos artísticos al llegar a manos del cliente), bisturís tipo alhaja, frascos de perfume o de whisky tipo joya, diseños *pop art* de cafeteras y batidoras, cómics convertidos en arte (géneros del hentai o porno japonés, entre muchos otros), la taxidermia repunta, vuelve la elaboración del bonsái como práctica artística...

Adorno plantea que el arte se situaría en la intersección de la esfera estética y la esfera empírica, pero si la sobreexposición, intervención y trivialización de las obras de arte ocasionan que la cotidianidad esté plétora de las mismas (y de sus deformaciones), ¿no quedan acaso difuminadas las líneas de las mencionadas esferas?

La historia de la especie humana ha sido, fundamentalmente, la lucha por la supervivencia, la adaptación y la búsqueda de poder en aras de detentar el dominio sobre otros y hacerse con lo que posean (incluyendo la vida misma de esos otros). Las formas de dominación tienen lugar en todos los ámbitos de la vida y según la mayoría de los grupos humanos que han poblado el mundo, la dominación rige también el ámbito de la existencia que sobreviene después de la muerte; sea esto último cierto o no —nuestro interés se aleja de álgidas discusiones religiosas o metafísicas—, la industria cultural se yergue en tanto macro estrategia de dominio. Bien se escucha a menudo aludiendo a los conflictos bélicos, la carrera armamentista, las diversas formas de contaminación ambiental y sus efectos —hechos relacionados con el sistema capitalista imperante— que la humanidad se ha *superado* a sí misma. Este bocado sarcástico es válidamente aplicable a lo que sucede con la apreciación de las formas y manifestaciones artísticas en la actualidad: la industria cultural impera y marca pues un enorme tanto a la lamentable *superación* ya lograda, lo estético y su concepción se ha vuelto tan mercadeable como cualquier otro de los trajinares humanos. Si se vuelve la mirada hacia el pasado y se atisba el camino recorrido, parece lógico que así sea. Todo se mercadea, a todo se saca partido, se reproduce, se copia, se agota, se reinventa. Jamás podría haber imaginado Walter Benjamin que las posibilidades de reproductibilidad de la obra artística resultarían, como es el caso de la actualidad, rebasadas de forma cuasi ilimitada.

A la pregunta de si es posible hoy para cualquier habitante del mundo, en el marco de la llamada cultura industrializada, experimentar un momento estético ideal ante una manifestación artística, cualquiera sea su forma, podríamos responder, primeramente, echando mano a los clichés: «nunca digas nunca», y «todo es posible»; en segundo lugar, parece inevitable admitir que, si bien, es posible, resulta poco probable atendiendo al hecho de que los ciudadanos del planeta sufren una sobreexposición a la información, las

ideas, la figuración e iconicidad que abarca vista, gusto, oído, olfato y tacto, dirigido a la intervención del consciente e inconsciente colectivos y cuya instancia mediadora es la industria cultural. Si emprendemos una extrapolación, la famosa frase balzaciana «Callejear es un arte; es la gastronomía del ojo» se redimensiona en la actualidad hasta hacerse aberrante, se torna en una insaciable gastronomía de todos los sentidos que cada vez se asemeja más a la voracidad absoluta.

En una investigación previa, abordamos la premisa antes mencionada, desde la perspectiva de Martin Barbero (citado por Villegas Zerlin, 2007), planteando que:

La *experiencia audiovisual* promovida por los cambios en las sociedades urbanas y cuya naturaleza es, sin duda, primordialmente estética, se encuentra por ello imbricada con el arte y la sensibilidad; el llamado proceso globalizador y el arribo de las nuevas tecnologías han devenido en un verdadero caos de comunicación e información, incrementándose con ello los códigos que rodean al individuo.

Traemos pues a colación para ilustrar lo planteado el siguiente texto poético perteneciente a la obra *Boulevard* (2002) del venezolano Leonardo Padrón:

(4) CARACAS FAMILY CENTER (pp. 43-44)

Cada vez que entro a un centro comercial sufro erecciones incalculables,
 y me dedico a hacer diligencias en orden alfabético,
 busco artículos para el hogar en las tiendas de calzado,
 pastillas para adelgazar y trucos para desaparecer en el piso uno,
 inscripciones para el próximo viaje a la luna,
 una docena de helados para el despecho,
 escaleras que me alejan de ti, relojes sin horas laborables,
 pasillos que me acercan a ti,
 trajes con la talla exacta de mi último amor,
 juegos de video que prueban mi torpeza,
 chocolates melancólicos en la planta baja,
 mujeres azules en las vitrinas,
 barcos de comida japonesa,
 música de última hora,
 estampillas con sabor a hamburguesa,
 primos perdidos, vecinos de la infancia, enemigos en orden de tamaño,
 piso tres para las emergencias bancarias,
 lavadoras a todo volumen,
 calcomanías para dejar de fumar,
 un bar con tus iniciales grabadas en los manteles,
 seiscientos niños en las escaleras mecánicas,
 piñatas con olor a canela en el piso cuatro,
 oficinas para cancelar la luz divina,
 planillas para creer en Dios,
 para viajar a Aruba, para suscribirte al parlamento ruso,
 ancianos extraviados, matrimonios aburridos,
 los ascensores suben y bajan sin abrir sus puertas,
 los sótanos revuelven los carros como un dominó enloquecido,
 ¿dónde comienza el día?, ¿dónde se apaga el domingo?,
 tiendas donde venden puestas de sol y almanaques que dan cuenta de los

días que tengo sin verte,
 computadoras que poseen el color de animales ya extinguidos,
 son las cuatro de la tarde y ya me he mordido la cola varias veces,
 nadie sabe cómo suspender el mecanismo,
 esto da vueltas, esto gira sin pausa,
 algunos se arrojan de las escaleras mecánicas,
 otros se suicidan en los ascensores,
 alguien vende las mejores fotos del suceso,
 hemos llegado a la feria,
 en la terraza una estrella local firma autógrafos
 mientras en los cines la gente hace cola
 para olvidar a las estrellas locales
 las boutiques ofrecen sostenes para solteras, corbatas para desempleados,
 cortinas para los tímidos,
 alfombras para los que no saben dónde poner sus pasos,
 tiendas de mascotas donde venden monos deportivos, perros calientes,
 gatos con botas y conejos sin suerte,
 se agita el ritmo cardíaco de los pasillos
 esto da vueltas, esto marea,
 otra vez el vecino, otra vez la mujer de senos cautelosos,
 ¿dónde está la puerta de salida?
 ¿qué hago con esta erección?
 ¿cuánto cuesta la ropa de invierno en este trópico derretido?
 ¿alguien ha visto mi carro, mi dinero, mi mujer?,
 las ofertas ruedan por las escaleras,
 las librerías no pueden con tanta autoayuda,
 llegan más vecinos, llegan mis exnovias, llegan profesores de álgebra,
 amigos de la última década, niños a punto de ser felices,
 una monja que no encuentra su tarjeta de crédito
 ¿por qué no se abren los ascensores?
 ¿dónde se apaga el domingo?

Uno de los aspectos más llamativos del texto es la aceleración del ritmo que el autor logra conferir al poema a medida que este se desarrolla; el enunciador poético se revela cada vez más abrumado por la experiencia multidimensional del mal metropolitano, hipertrofiado escaparate, heredero, sin duda, de las tentadoras vitrinas decimonónicas codiciadas por las pupilas de Balzac y Baudelaire. El tono abiertamente irónico junto con el empleo recursivo de originales oximorones como: «chocolates melancólicos en la planta baja», «mujeres azules en las vitrinas», «¿cuánto cuesta la ropa de invierno en este trópico derretido?» refuerzan la sensación de sobrecogimiento, maravilla, incertidumbre y absurdo que agolpan los sentidos del habitante de la ciudad. Así pues, al decir de Martín Barbero (2003), la *experiencia audiovisual* comprende, por una parte, la imagen como vehículo permanente —la «mediación cognitiva»—, y por otra, el carácter marcadamente efímero que va adquiriendo la memoria cultural de las sociedades dada la amenaza de la obsolescencia. Ante esto, surge la noción de *hipertexto* en tanto herramienta dentro de la cual se revelan las propuestas.

Las notables transformaciones enfrentadas por el mundo urbano tienen en la TV y el cine —dos de los principales medios de comunicación masivos— factores de primer orden para las propuestas de nuevos lenguajes que conforman el discurso de la realidad ac-

tual. La irrupción de la onda televisiva en el espacio doméstico, vinculó como nunca antes ciertos ámbitos aparentemente distanciados: arte-ficción-vida-trabajo; así también, Martín Barbero atribuye a Walter Benjamin el relacionar el cine con el contexto cosmopolita, pues, tanto dicho medio como la ciudad son producto de lo que el filósofo alemán denominó el *sensorium moderno* (Villegas Zerlin, 2007); no obstante, la contemporaneidad registra una profusión de lenguajes potenciados por las nuevas tecnologías y palestras como las redes sociales en virtud de los cuales hechos como la experiencia estética y el consumo cultural se ven, sin duda, redimensionados.

INDUSTRIAS CULTURALES E INTERCULTURALIDAD

Al abordar a García Canclini (2001) puede comprenderse la hibridación y la interculturalidad como afluentes y efluentes del fraguado y como sostenimiento de las industrias culturales. El autor interroga al lector acerca de cómo debe entenderse el hecho de que todo aquello que no cabe en la frontera entre lo culto y lo popular se ha dado llamar *cultura urbana*, este es ciertamente un rótulo cuyo contenido parece hacerse cada vez más grueso. Canclini llama la atención sobre el caldo de cultivo en que se han convertido los grandes núcleos urbanos, en relación con lo cual no es suficiente considerar los dominios de nivel socioeconómico o grado de instrucción; pues la población se agrupa, asimismo, de acuerdo a elementos que cobran nuevas fuerzas.

Entre tales elementos podemos mencionar, por una parte, los lenguajes tecnológicos y las redes sociales desde el entorno digital: Facebook, Twitter, Instagram y plataformas como Whatsapp y BBpin; y por otra, ahora mismo en Venezuela somos testigos del auge asombroso de cultos religiosos diversos y emergentes: cristianismo Maranatha, santería, vudú, palería,¹ con sus respectivos imaginarios y códigos (cf. Ascencio, 2009; Ascencio, 2007). Aunado a ello, la revalorización de la economía informal y la producción de artesanías como síntomas de la economía nacional. Si bien tal es solo un ejemplo del acontecer de un país de la cuenca del Caribe, atestigua la complejidad de cara a los retos de cada colectivo humano y sus circunstancias.

Ello implica que, en la actualidad, quienes transitamos nuestras ciudades portemos rasgos locales, nacionales y globales. La necesidad de concebir la cultura como un entramado extenso —que supone la interculturalidad—, abandonando el pivote de su asidero a lo simplemente comunitario o regional, porque los procesos de hibridación intercultural resultan una tendencia y no un hecho consolidado.

En relación con ello, el gran escritor mexicano Juan Villoro, en conversación con Alberto Barrera Tyska, plantea que México es una ciudad y varias a la vez, superpuestas, yuxtapuestas, coexistentes; la ciudad más antigua en el lecho arqueológico último y las ciudades que han sobrevenido con el tiempo y el devenir, una sobre otra, hasta la actual megápolis que trata de crecer y continuar entendiéndose incluso en medio de la polución, el problema demográfico, la no disponibilidad de espacio, la violencia, entre otros. Es aquí

¹ Para la antropóloga venezolana de origen haitiano Michelle Ascencio (2007), la emergencia de cultos religiosos y, en particular, del sincretismo, responde, en gran medida, a las condiciones sociales, económicas y políticas a las que debe hacer frente la ciudadanía de una sociedad en un momento histórico de creciente inestabilidad, turbulencia y desasosiego.

donde la noción de *oferta simbólica* propuesta por García Canclini resulta, sin duda, sumamente tentadora. El antropólogo la atribuye a la ciudad y lo que podríamos llamar su discurso abarcador de todos los lenguajes: su diseño arquitectónico (heredado y en construcción), la gente y la moda, los usos y estilos al vestir, expresarse, divulgar información, trasladarse, encontrarse. La conexión inmediata con otras latitudes, la posibilidad de que *en tiempo real* comparemos, disfrutemos y descartemos el devenir constantemente. No obstante, todo parece obsoleto casi a cada momento, todo caduca.

Parece que los elementos para abordar las culturas híbridas o procesos de hibridación son: las migraciones, el flujo económico y financiero, es decir, los mercados (con sus desigualdades) y los medios (prensa, radio, TV, cine, telefonía móvil, portales electrónicos, salas de chat, etc.); estos tres factores dinamizan lo que entendemos por culturas híbridas. Lo que más consumimos en la actualidad es información, con lo cual la cultura se reconfigura de manera sostenida. Nos encontramos en un permanente trajinar entre juzgar la veracidad o fiabilidad de aquello que circula por los medios de comunicación de masas y la rapidez con que nos llega dicha información, sus subsecuentes actualizaciones y el mar discursivo en el que se diluyen ulteriormente.

Para García Canclini la globalización trae consigo una diversificación de lo que llama el *repertorio*, esto es, «cruces de lenguas, estilos de producción y de consumo». La hibridación cultural puede tener lugar o incluso detenerse pues se nutre de elementos antes mencionados: migración, flujos de mercados, e implica desterritorialización y ubicuidad de los mensajes, mercados y consumos. La interculturalidad también puede ser densa. Para comprender la dinámica sociopolítica *massmediatizada* o intervenida por y para los medios de comunicación, es necesario tener en cuenta lo transeccional, es decir, el desplazamiento de la valoración de una y muchas significaciones simultáneamente. Si establecemos que en el panorama mundial las culturas híbridas devienen de un mercado polimorfo, muchas formas y alternativas de significación estética, económicas, lingüísticas, culturales.

Parece imperativo comprender que las alternativas de una feria de comida, los bocadillos idiomáticos en un comercial de TV, una telenovela o una obra literaria, resultan las pistas sobre las cuales saltar y trazar las significaciones ante las que nos encontramos en el día a día. Nos reconocemos desde nuestra propia identidad pero también en contraste con otras posibilidades con las que interactuamos sostenidamente y que resultan indesligables del trajinar diario. Parece oportuno preguntarse por qué García Canclini apunta que la interculturalidad es, para algunos estudiosos, un melodrama en la entrevista que le hacen De la Haba y Santamaría (2001), mientras que la épica queda para los estudios económicos, sociológicos y comunicacionales. Canclini se atreve a proponer que la función principal de los estudios culturales no es afirmar identidades o dar elementos a las culturas para que se idealicen sino ver cómo las políticas culturales pueden hacernos aprovechar mejor la heterogeneidad, la variedad de mensajes disponibles para convivir con los otros.

Volviendo a la relación del acontecer político global y local y su intervención cada vez más notable por los medios de comunicación, para Chirinos y Puerta (2009: 9) está claro que el proceso que se ha dado llamar *massmediación política* implica una mediación que tiene como actantes a los «(propietarios de medios y sus socios), el resto de las clases sociales y el Estado». Lo anterior hace suponer que la dinámica política no dependerá solo de la detentación del poder, dominio de recursos e influencias por parte del grupo o partido que gobierne un estado o nación. Puede vislumbrarse que resultarán decisivos el ma-

nejo de la información y las matrices de opinión generadas por los medios (según la línea de sus propietarios) y ofrecidas ante la opinión pública, y esta última, a su vez, será capaz de incidir poderosamente en la dinámica a través del uso de redes sociales de alta penetración (Twitter, Facebook...).

A tono con lo anterior y para finalizar, consideremos lo propuesto por Jurgen Habermas (1990: 193), a respecto de las esferas de lo privado y lo público «el raciocinio de las personas privadas se convierte en número radiofónico o televisivo de *stars*, se convierte en asunto de taquilla, cobra forma de mercancía...», la instancia de lo mercadeable en la actual lógica mundial no conoce fronteras, tal y como señalamos en las primeras páginas del presente documento. Lo que sucede en la interacción ciudadana, sucede realmente cuando se hace del dominio del común, del dominio de todos aquellos a quienes es posible hacer llegar el mensaje cualquiera sea su contenido, naturaleza y formato. Bajo este panorama, el banquete de la crítica cultural está servido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, T. (1983). *Teoría estética*, trad. de F. Riaza. Barcelona, España: Orbis [1.ª ed. en alemán de 1970].
- ASCENCIO, M. (2007). *Las diosas del Caribe*. Caracas: Alfa Editorial.
- BALZAC, Honoré (1919). *Tratado de la vida elegante. Historia y fisiología de los bulevares de París*, trad. y notas de A. González Blanco. Madrid: Editorial América.
- BENJAMÍN, Walter (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire*. Madrid: Taurus.
- BENJAMÍN, Walter (1993). *Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus.
- BENJAMÍN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann. Madrid: Ediciones Akal.
- CHIRINOS, Sherline y PUERTA, Jesús (2009). *Massmediación política*, s. p. d. i.
- COMPAGNON, Antoine (1993). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Venezuela: Monte Avila Editores.
- HABA, Juan y SANTAMARÍA, Enrique de la (2001). *Entrevista a Néstor García Canclini*, s. p. d. i.
- HABERMAS, Jurgen (1990). *Historia y crítica de la opinión pública*. México: Ediciones G. Gili.
- HEGEL, Georg W. F. (1989). *Lecciones de Estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- JAMESON, Fredric (1991). *El Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- KANT, E. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*, 2.ª ed., trad. de P. Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana [1.ª ed. en alemán de 1790].
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003). «Estética de los medios audiovisuales», en R. Xirau y D. Sobrerilla (eds.), *Estética*. Madrid: Editorial Trotta.
- PADRÓN, Leonardo (2002). *Boulevard*, ed. de J. A. Pérez Bonalde. Caracas: Casa de la Poesía.
- VILLEGAS ZERLIN, Solveig (2007). «El escenario cosmopolita: poesía, contexto e imagen», *Ciudades Locales*, comp. Carlos Colina. Caracas: ININCO-UCV.

Y HESPERIA FUE HECHA.
SOBRE LA PRIMERA NOVELA DE GREGORIO MORALES¹

Sultana WAHNÓN
Universidad de Granada

El 22 de junio de 2015, cuando estaba a punto de cumplir sesenta y tres años, falleció el escritor granadino Gregorio Morales. Autor de una obra muy diversa, compuesta sobre todo de relatos y ensayos, pero también de poesía y algo de teatro, Gregorio Morales era desde hacía ya muchos años columnista habitual del diario *Ideal* de Granada. Aquí publicó muchas piezas maestras de prosa periodística, descollando entre todas ellas —por las especiales circunstancias en las que se redactó— la última que escribió, justo antes de su inesperado fallecimiento por infarto tras haber sido víctima de un robo en su casa de Madrid. El artículo, que versaba precisamente sobre ese robo y llevaba el título de «Perder el alma», se publicó de manera póstuma en las páginas del citado diario, donde los lectores pudieron disfrutar de su último relato, el de los hechos y emociones que siguieron al descubrimiento de que su ordenador personal le sido sustraído por los ladrones. La narración daba cuenta del primer estupor, de la posterior angustia, de las inevitables gestiones en bancos y comisaría para paliar el daño..., hasta llegar a la didáctica reflexión final sobre la escasa importancia de lo que había perdido (el ego) en comparación con lo que seguía siendo suyo y nadie le podía robar: el alma.² Aunque referida al concreto episodio que precedió (si es que no motivó) su fallecimiento, esta reflexión de Gregorio Morales sobre la diferencia entre el ego y el alma podría servir muy bien para explicar en qué consistió

¹ Este trabajo es una versión más extensa y desarrollada del publicado en un volumen editado por la Academia de Buenas Letras de Granada. Véase: S. Wahnón, «*Y Hesperia fue hecha*: un viaje a las profundidades de la psique y la política», en *Nómada del tiempo*, Granada, Alhulia, 2016, pp. 121-134.

² Gregorio Morales, «Perder el alma», *Ideal*, Granada, martes 23 de junio de 2015.

buena parte de su trayectoria como escritor y pensador insobornable, atento siempre a no perder el alma en el camino de la gloria y sin vacilar a la hora de sacrificar parte de esta en beneficio de aquella.

En el presente artículo, escrito en homenaje al querido profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo y que va a formar parte de un volumen titulado *Comentario de textos hispánicos*, me propongo llamar la atención sobre un texto narrativo, obra de Gregorio Morales, que considero de enorme valor: su primera novela, publicada precisamente el mismo año en que el escritor se instaló en Madrid, es decir, en 1982, y que lleva el título de *Y Hesperia fue hecha*.³ Se trata de una novela poco conocida, y no solo entre el gran público, sino incluso entre los críticos y lectores especializados, quienes han venido prestando más atención a sus novelas posteriores, en especial a las de corte policiaco, como *La cuarta locura* —que apareció avalada por los elogios de Antonio Muñoz Molina—,⁴ *La individuación*⁵ o *Puerta del Sol*.⁶ También han sido objeto de bastante recepción crítica —no siempre igualmente favorable— sus ensayos sobre estética cuántica y sobre el erotismo en la literatura española y universal.⁷ En cambio, y aunque bien conocida por sus lectores más leales —los escritores que a partir de 1994 se reunieron en torno al Salón de Independientes fundado por el propio Morales—, su primera novela, *Y Hesperia fue hecha*, no ha sido objeto todavía de ningún comentario o estudio extenso, lo que explica quizás que aún no ocupe el lugar que merece en el conjunto de la narrativa española del siglo xx.

Conviene, pues, en primer lugar, situarla en su contexto, el de la narrativa española de comienzos de los años ochenta. Como muchos recordarán, por aquel entonces se dejaban sentir todavía los efectos del debate estético que tanto había animado el final de la dictadura y el comienzo de la transición democrática: el que había enfrentado a los partidarios de la novela comprometida y/o realista con los defensores de la novela experimental o de vanguardia. Unos y otros se venían disputando desde hacía ya algún tiempo el primer puesto en el podio de la modernidad y el progreso: en el caso de la novela de crítica social, por la naturaleza de sus temáticas, siempre dirigidas a cuestionar la caduca sociedad española de la dictadura; y en el de la novela experimental, por su expresa voluntad de renovación de las estructuras narrativas de esa misma novela crítica, a la que se entendía anclada en las vetustas formas del realismo decimonónico. Para la generación que se incorporó a la universidad en los primeros y agitados años de la Transición, el debate entre estos dos modelos literarios (que se daba también en relación con los otros géneros, no solo con el narrativo) se tradujo en una suerte de acelerada mutación estética: la que nos llevó casi sin transición desde el ideal adolescente de la novela social representado por *La colmena*, *Tiempo de silencio* o *Últimas tardes con Teresa*, al interés juvenil por las novelas experimentales y minoritarias del tipo de *Makbara*, de Juan Goytisolo. Hacia comienzos de los

³ Gregorio Morales Villena, *Y Hesperia fue hecha*, Madrid, Swan, 1982.

⁴ G. Morales, *La cuarta locura*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1989.

⁵ G. Morales, *La individuación*, Granada, Alhulia, 2003. Reeditada en 2014.

⁶ G. Morales, *Puerta del sol*, Granada, Dauro, 2003. Sobre esta novela véase: W. Carlos Lozano, «Una novela cuántica de Gregorio Morales», en *Locura y éxtasis en las letras y artes hispánicas*, Monografías de ALDEEU, Nueva York, EE. UU., 2005, pp. 125-138.

⁷ Entre los primeros: *El cadáver de Balzac*, Alicante, De Cervantes Ediciones, 1998; y *Principio de incertidumbre*, Valencia, Diputació de Valencia-Institució Alfons el Maganànim, 2003. Entre los segundos: *El juego del viento y la luna. Antología de la literatura erótica*, Madrid, Espasa, 1998; *Quixote erótico. El erotismo en el Quijote*, Granada, Caja Granada, 2005; y *Por amor al deseo. Historia del erotismo*, Madrid, Espasa, 2006.

ochenta y salvo escasas excepciones —Eduardo Mendoza y Vázquez Montalbán, por ejemplo—, la narrativa española parecía haberse decantado por el modelo experimental, que sin embargo inició su cuenta atrás nada más aparecer en 1983 la desmesurada *Larva* de Julián Ríos, canto de cisne de la neovanguardia narrativa española.

Mientras todo esto ocurría, un joven y desconocido escritor granadino llamado Gregorio Morales publicó esa primera novela, *Y Hesperia fue hecha*, la cual, a pesar de su originalidad y valor estético, pasó prácticamente inadvertida en medio del agitado año en el que precisamente vino a culminar la Transición al arribar por fin al tan anhelado cambio político. Escrita cuando el novelista tenía solo treinta años y cuando todavía no había elaborado su futura poética, la por él misma llamada estética cuántica, la novela estaba ya sin embargo atravesada por muchas de las ideas y convicciones que luego pasaron a formar parte de esa poética en forma de tesis y principios. Se trataba por eso de una novela que no podía encuadrarse en ninguna de las dos grandes tendencias del momento antes mencionadas: ni realista, ni experimental, su original factura —a medio camino entre el relato homérico y la sátira volteriana— puede en cambio explicarse perfectamente a la luz de los posteriores ensayos teóricos del escritor. Ocurre esto, sobre todo, en lo que respecta al original tratamiento del tiempo y el espacio en la novela, pero también en lo concerniente a su aparente indiferencia hacia las dos grandes convicciones narrativas del momento: la del realismo, por un lado, la del experimentalismo vanguardista por otro.

Catorce años después de publicar esta primera novela, el ensayo «La transgresión del camino literario cuántico» (1996),⁸ describía precisamente esa transgresión a la que aspiraba Morales en términos tanto de resistencia al realismo y de reivindicación del misterio (o de un mundo más real distinto del aparente),⁹ como de absoluta indiferencia hacia «los productos de la modernidad».¹⁰ La nueva estética que sus siguientes novelas, *La cuarta locura*, *La individuación*, etc., pusieron en práctica de manera completamente premeditada —pero que estaba prefigurada ya en esa primera novela que aquí estoy comentando— se caracterizaba precisamente por no estar guiada ni por el afán de novedades, ni por un interés exclusivo en la actualidad o modernidad, siendo más bien su intención la de profundizar en dicha actualidad, la del siglo xx, para descubrir lo que a despecho de tanta sensación de cambio y transformación seguía habiendo en ella de *lo anterior*, *i. e.*, de aquello que procedía de pasados cercanos, lejanos, remotos, e incluso originarios y primigenios.

Lo que subyacía a esta poética buceadora de arcaísmos no era, por otro lado, un simple purito de originalidad, un mero afán de distinguirse o diferenciarse del resto de la narra-

⁸ G. Morales, «La transgresión del camino literario cuántico», *Debats*, n.º 56, 1996, pp. 72-80. Rep. en *El cadáver de Balzac*, *op. cit.* Se cita aquí por: <http://www.geocities.ws/paginatransversal/esteticacuantica/index.html> (on line, 8-9-2016).

⁹ «La nueva estética parte del hecho de que la realidad no solo no se agota en las apariencias, sino que puede conculcar las leyes que consideramos sensatas; el mundo continúa más allá de donde hasta ahora habíamos creído y lo hace de forma no familiar, vulnerando el espacio, el tiempo y la causalidad» (*ibidem*). Esta misma idea la reiteró en la entrevista concedida a Manuel J. Caro y John W. Murphy en 2000: «De este modo la realidad ya no es la Realidad, sino una de las muchas posibles, y así, a diferencia del irrespirable zaguán en que vivían y viven los realistas, el paisaje se ensancha ahora infinitamente» (véase *Principio de incertidumbre*, *op. cit.*, p. 134).

¹⁰ *Ibidem*. El autor seguiría insistiendo años después en esta idea con afirmaciones como: «...nunca como a mediados de los años noventa sentí de forma tan cruenta el camino sin salida a que nos llevaba la modernidad, y comprendí que esta no se había aún zafado de las certezas newtonianas, y que, por tanto, se había convertido en algo caduco» (G. Morales, *Principio de incertidumbre*, *op. cit.*, p. 137).

tiva española. Tanto su escritura como su poética se apoyaron, primero de manera espontánea y luego ya meditada, en una particular visión del mundo que el escritor fue elaborando durante décadas —y hasta el último día de su vida— y que ya alentaba en esa primera novela, muy alejada de las por entonces habituales concepciones progresistas y/o marxistas de la sociedad y la historia. Inspirada en el psicoanálisis de Jung y, por lo mismo, también en el pensamiento de Nietzsche, Gregorio Morales podría perfectamente haberle dado a esta poética suya el nombre de estética junguiana o de lo imaginario. Prefirió sin embargo bautizarla como cuántica, en una elección que generó mucha polémica y que todavía hoy puede parecernos más o menos acertada, pero que en cualquier caso no creo que obedeciera a un mero intento de *épater*, puesto que iba apoyada en meditadas razones que el escritor fue esgrimiendo y desgranando en los diferentes textos teóricos publicados al respecto.

Más allá de los motivos que él mismo explicó, la denominación elegida tuvo una importante y quizás calculada consecuencia: la de marcar distancias con respecto al único otro escritor español confesadamente junguiano del momento, el extravagante Fernando Sánchez Dragó, cuya, por tantos motivos execrable, *Gárgoris y Habidis* había visto la luz tan solo unos años antes, en 1978,¹¹ con prólogo de Gonzalo Torrente Ballester y con resabios de la visión mítica del mundo¹² que tan grata fue en su día tanto a este como a su compañero de filas, Ernesto Giménez Caballero —a quien no casualmente se invocaba en las páginas más escandalosamente antisemitas del libro—. ¹³ Nada afín, por motivos ideológicos, a los escritores mencionados, ni por consiguiente tampoco al propio Sánchez Dragó, Gregorio Morales —nieto de un alcalde fusilado por el bando franquista y que se definió siempre como un radical republicano— optó por llevar a cabo su peculiar combate contra la por entonces vigente idea de modernidad apelando no solo a Jung, sino también y sobre todo a la Ciencia. Al encomendarse a la física de partículas y a la mecánica cuántica, a su principio de incertidumbre y a su nueva percepción de las relaciones espacio-tiempo, el escritor no solo impedía que se le pudiera emparentar con los *new age* del momento, sino que además se situaba en sus antípodas: las de la Ciencia (frente a la magia y el culto a lo irracional de aquellos). En cualquier caso, y fuese cual fuese el motivo, el escritor granadino insistió en repetidas ocasiones, entre ellas en una entrevista concedida en el año 2000, que era un ferviente «partidario de cerrar el foso que, desde la época positivista, se había abierto entre ciencias y letras».¹⁴

Donde Morales se alejaba sin embargo del cientificismo y progresismo ortodoxos —acercándose así arriesgadamente a las visiones no-modernas del mundo— era en su concepción de la ciencia, que, según explicaba él mismo, no podía seguir siendo la ciencia

¹¹ Fernando Sánchez Dragó, *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, Madrid, Peralta, col. Libros Hiperión, 1978.

¹² De «historia-poesía» la calificaba el propio prologuista (véase Gonzalo Torrente Ballester, «Prólogo», en F. Sánchez Dragó, *op. cit.*, tomo I, p. 12).

¹³ Me refiero entre otras a las páginas en las que este peculiar *historiador* hizo *poesía* de la misma manera que suelen hacerla los historiadores alemanes negacionistas, *i. e.*, atribuyendo la mayor responsabilidad de los procesos inquisitoriales (y también de las cámaras de gas nazis) a los propios judíos (véase F. Sánchez Dragó, *op. cit.*, tomo III, pp. 43-47).

¹⁴ Véase *Principio de incertidumbre, op. cit.*, p. 137. En este mismo libro puede verse el ensayo «Cirlot cuántico», donde Morales enfatizaba el hecho de que el poeta surrealista fuera un buen conocedor de la física de su tiempo (*ibidem*, pp. 26-27).

newtoniana que inspiró al positivismo, sino la física cuántica. Tal como el autor lo veía, esta había venido precisamente a arrojar un rotundo desmentido sobre las ideas que en el siglo XIX llevaron a los novelistas a cultivar el llamado realismo, es decir, la representación de un mundo desprovisto de misterio y compuesto únicamente de hechos observables y medibles. En su opinión, no era así precisamente como los últimos avances de la ciencia del siglo XX permitían entender la complejidad de lo real, imposible ya de ser percibida por una mirada dirigida solo a la superficie visible de las cosas, a sus apariencias fenoménicas. Por lo mismo, argumentaba el escritor en 1996, las escuelas de pensamiento que, surgidas en el interior de las ciencias humanas, tenían en ese momento fama de esotéricas y por ende de no modernas, *v. gr.*, las tesis de Jung sobre los arquetipos, podían estar mucho más en consonancia con esos avances y descubrimientos que las teorías y concepciones más reductoramente materialistas. Y los escritores que, como Kafka y Borges, habían explorado los aspectos más misteriosos e inexplicables de la vida —incidiendo especialmente en su grado de enigma e incertidumbre— podían ser precisamente los más revolucionarios, más allá de que sus intenciones fueran o no expresamente sociales (o socialistas). Para Morales, existía una estrechísima relación entre la nueva concepción del universo sustentada por la física cuántica y la inusual percepción del mundo y la vida humana que sus propias novelas —y antes que ellas, las de Kafka y Borges— estaban representando y explorando.¹⁵

Todo esto explicaría que en un contexto, el de la Transición, presidido de arriba abajo por las ideas de cambio, modernización y progreso, el escritor escribiera y publicara una primera novela, *Y Hesperia fue hecha*, que ya desde las resonancias mitológicas, bíblicas y longinianas del título se desmarcaba visiblemente del presentismo imperante en la cultura española. Esta discrepancia se hacía aún más evidente en el interior de la novela, cuya acción, lejos de estar *situada* en un tiempo y espacio concretos, tal como mandaban los cánones histórico-sociológicos del momento, se desplegaba en un espacio y tiempo míticos, a caballo entre lo eterno y lo histórico, al que el novelista dio el ingenioso nombre de «el Iberolimpio y sus extensiones»¹⁶ y en el que, junto a algunos personajes de nombre y apariencia actuales (Eufasio Ordóñez) o en otros casos semiactuales (Rebolledo Martín), figuraba una mayoría que parecía provenir del pasado, en algunos casos simplemente porque sus nombres se asemejaban a los de los héroes de las novelas de caballerías (Bortición); en otros, porque el autor los tomó más o menos literalmente de las diferentes tradiciones mitológicas y/o literarias que hizo confluir en la novela: las clásicas sobre todo (Argos, la Hidra, el hombre encadenado a una roca, las ninfas...), pero también las medievales (las brujas, el Diablo, la orden del Capirote), las renacentistas (Gacatúa, los gigantes), las modernas (Burguesio, Intelego, el Gran Maestro...) y hasta las contemporáneas (el Dios Ibero de Antonio Machado, la masa, la jaula de hierro...), sin olvidar a la clase de personajes híbridos a los que, como al modesta y prosaicamente llamado López, hizo asumir en el relato una función tan sublimemente poética como la de «mensajero de pies alados».¹⁷

¹⁵ Aunque no tengo constancia de que Morales lo hubiera leído, sus tesis guardan cierta similitud con las defendidas por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* en relación con la peculiar y avanzada representación del tiempo en las novelas de Virginia Woolf y James Joyce.

¹⁶ Gregorio Morales, *Y Hesperia fue hecha*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Ibidem*, p. 37.

La estrambótica mezcolanza de imágenes, extraídas a la vez del pasado y el presente, tenía mucho sin duda de juego y divertimento. Y así se hacía constar expresamente en la deliciosa «Presentación» de la novela, en la que el autor deseaba a los lectores unas «horas felices» de «diversión y alegría intrascendentes»,¹⁸ deseo este que el libro, una muy humorística parodia de los relatos míticos, satisfacía muy cervantinamente, *i. e.*, arrancando continuas sonrisas y frecuentes carcajadas. Muy en la línea también de las mejores sátiras de Voltaire, la novela, en lo que a humor respecta, estaba desde luego a la altura de las más divertidas del momento, por ejemplo, las de Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada* (1978) y *El laberinto de las aceitunas* (1982). Solo que, en el caso de Morales, y a pesar de lo que él mismo afirmaba en la citada presentación, no se trataba de un humor intrascendente, destinado únicamente a hacer reír, sino también y sobre todo a hacer pensar. La decisión de ubicar la acción de la novela en un tiempo-espacio imaginario, ni completamente pasado ni completamente actual, y habitado por personajes que parecían vivir fuera del tiempo y el espacio, obedecía a esa ya comentada cosmovisión suya, de bases junguianas, según la cual existiría, tanto en la naturaleza como en la cultura, un continuum espacio-temporal en el que nada de lo ocurrido se superaría nunca del todo quedando más bien conservado o *archivado* en una «especie de memoria universal».¹⁹

Mucho antes, pues, de que publicase los ensayos sobre estética cuántica reunidos en *El cadáver de Balzac*, la «Presentación» de *Y Hesperia fue hecha* avisaba ya a los lectores de que, si consentían en penetrar en las páginas de la novela y le acompañaban en su viaje por «aquellos laberintos olvidados», podrían comprobar con sus propios ojos «que no es nueva la atmósfera que nos cobija», pero que a pesar de eso conservaría todavía «su lozanía y juventud».²⁰ Lo que esto quería decir era que esa mítica Hesperia que la novela situaba a la vez *dentro y fuera* del espacio y el tiempo, seguía existiendo de alguna manera en lo más profundo de la España actual, la cual por lo mismo no era ni tan moderna ni tan nueva como se solía pensar, sin que esto significase tampoco que fuera vieja, puesto que, vista desde la científica y dilatada perspectiva de Morales, muy similar en esto a la de Nietzsche o a la del Gran Tiempo de Bajtin, nada de la historia humana, ni siquiera lo antiguo, era tan antiguo como se creía por entonces, siendo más bien, como mucho, una suerte de antes de ayer del tan reverenciado *hoy*. De ahí, precisamente, que el mundo representado en su novela fuese una especie de literaria eternidad habitada *simultáneamente* por dioses, héroes, ninfas, brujas, demonios, masones, burócratas y hasta políticos corruptos, sin que la obvia pertenencia de todos estos personajes a diferentes edades históricas supusiera ningún obstáculo para hacerlos coexistir en el plano imaginario de la novela, puesto que al hacerlo así Morales estaba expresando de manera metafórica o simbólica su convicción, nada hegeliana ni marxista, de que esto era lo que ocurría también en la vida real, ella misma plagada siempre de restos insuperables del pasado, tanto cercano como remoto.

De manera paradójica, pero también perfectamente explicable desde la compleja concepción de la vida humana plasmada en la novela, esa imaginaria y atemporal Hesperia, regida por las divinidades del Iberolimpio y cohabitada en sus terrenales extensiones por seres cronológicamente incompatibles, no se representaba ajena del todo a una cierta evolución o cambio histórico en forma de *edades* o *épocas*, cada una de ellas con sus propias

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ «La transgresión del camino literario cuántico», *op. cit.*

²⁰ *Y Hesperia fue hecha*, *op. cit.*, p. 11.

peculiaridades, *i. e.*, diferentes nombres propios, instituciones, ropajes y apariencias. Y esto incluso en el caso de las divinidades del Iberolimpio: el reinado del Dios Ibero, por ejemplo, aparece caracterizado en el relato por su «gigantesco aparato» administrativo y la perfecta «organización de sus cuadros y jerarquías» (tal y como los historiadores afirman que ocurría en el antiguo reino ibero); algo que sin embargo cambiaría en el período de su enemigo y sucesor en la novela, el dios Euros, forjador de Hesperia —en el que sería posible ver un trasunto de la colonización romana de la península—. Tampoco Euros, por su parte, sería exactamente igual a los dos siguientes dioses del relato, Braojos Chirlipín y su hijo Borticón, en cuyos reinados parecen concentrarse los varios siglos de historia que transcurrieron entre la caída del Imperio Romano y la Modernidad, largo período este al que en la novela se da el nombre de Gran Edad de Oro y que el autor describe, con evidente sarcasmo, como los «tiempos felices y paradisiacos» de la «Gran Edad de Oro del Hambre y la Ignorancia».²¹

Si, como se acaba de ver, el paso del tiempo provoca cambios incluso entre los propios inmortales, no puede extrañar que esto suceda mucho más aún entre los mortales del relato, los imaginarios a la vez que reales habitantes de Hesperia. De ahí, por ejemplo, que sea justo en este período, el de la Edad de Oro del Hambre y la Ignorancia, cuando tiene lugar en la novela la repentina aparición, a manera de *novum*, de la antes inexistente Gran Orden del Capirote y la Escarpia, seguida luego, en un momento ya más cercano a nosotros, por el igualmente súbito nacimiento de su opositora, la organización clandestina para la que Morales creó el imaginario nombre de *getairía*, trasunto de la Masonería, y cuya modernidad no sería obstáculo para que su jefe supremo lleve el antiguo y mítico nombre de Argos, ni tampoco para que el Gran Maestro se presente bajo la apariencia y nombre de Lucifer —nombre este, por cierto, que, con su etimología latina y sus connotaciones católicas, es posiblemente uno de los que mejor encarnan en la novela el continuum espacio-temporal que el ingenioso narrador granadino quiso representar en su ahistórica ficción—.

No obstante esto, y por decirlo ahora en los términos que el propio autor empleó en algunos de sus ensayos sobre estética cuántica, este *orden desplegado* del mundo, el constituido por las cambiantes apariencias de las edades del relato, estaría apoyado o sostenido por un mundo oculto u *orden plegado*, en el que, a diferencia del anterior, apenas cambiaría nada, puesto que estaría hecho a base de esencias y/o realidades primigenias —entendidas en sentido más antropológico y/o junguiano que platónico—.²² Desde esta otra perspectiva, la antropológica y/o psicoanalítica, ni dioses ni mortales habrían evolucionado mucho en el curso de los siglos transcurridos desde que el territorio que ahora lleva el nombre de España era conocido como Iberia o Hesperia. Y aquí es donde habría que situar el papel que incluso en esta primera novela, y antes de que el autor hiciera explícita su poética junguiana, desempeñaba la convicción de que, más allá de las diferencias que separan a los seres nacidos en una u otra época histórica, estarían las semejanzas que los vincularían a través de los siglos, todas ellas derivadas, en primer lugar, de su pertenencia a la especie humana, con grandezas y miserias incluidas; y en segundo lugar, de la existencia de ese archivo o memoria universal de experiencias vividas al que Jung dio el nombre

²¹ *Ibidem*, p. 31.

²² Para la distinción entre *orden desplegado* y *orden plegado*, véase el ya citado «La transgresión del camino literario cuántico».

de inconsciente colectivo y que adoptaría la forma de una extraña e insuperable pervivencia de lo arcaico en lo moderno.

No debe creerse, sin embargo, que al hacer suyas estas tesis junguianas (inspiradas por cierto en el segundo Freud), el creador granadino estaba queriendo sugerir que todos los seres humanos estarían determinados y condicionados de una misma y única manera. Si sus preferencias se inclinaban del lado del psicoanálisis de Jung en lugar del de Freud, era precisamente porque en la teoría de los arquetipos creyó encontrar la clave de algo que constituyó otra de las grandes inquietudes filosóficas de Morales y sobre las que tanto su obra como su poética trataron de arrojar algo de luz: la *individuación*.²³ Por eso, y tal como se plasma ya en *Y Hesperia fue hecha*, sus personajes pertenecerían todos desde luego a la misma especie, pero no serían exactamente iguales. Divididos en diferentes poblaciones, si no biológicas, sí al menos psicológicas, la primera y gran diferencia entre ellos sería la que, a modo de abismo insalvable, separaría a los divinos inmortales habitantes del Olimpo (*i. e.*, la de los tiranos y otras variedades de adictos al poder), de los simples mortales, los heterogéneos habitantes de Hesperia. Esta segunda y heterogénea población o variedad de la especie humana se nos aparece a su vez subdividida en, como mínimo, tres clases de figuras: en primer lugar, la integrada por quienes, como Eufrasio Ordóñez, el fundador de la Gran Orden del Capirote y la Escarpia, tenderían a ponerse al servicio de los dioses inmortales (sean estos cuales sean) y por ende en contra de sus hermanos mortales; en segundo lugar, la formada por aquellos que, como el desafortunado héroe Rebolledo Martín, se caracterizaría por plantar cara a los inmortales del Iberolimpio pagando la osadía con diversas penalidades y, finalmente, con su vida; y en tercer lugar, la compuesta por la mayoría de los habitantes de Hesperia —la *masa* del final del relato—, que, sin enterarse nunca muy bien del porqué de los diferentes y extraños sucesos acaecidos en Hesperia, es la que más sufriría sus consecuencias, sin ser esto óbice para abrigar una y otra vez esperanzas de un mañana mejor bajo el dominio de las sucesivas y siempre remozadas divinidades. Comparsas del teatro del mundo, como los habría llamado Jung, Morales hizo que todos estos personajes arquetípicos desempeñasen en la novela el papel que les habría sido asignado de antemano por la Vida, sin conciencia alguna de estar repitiendo y reiterando esquemas y patrones heredados y aprendidos, y recayendo por tanto una y otra vez en los destinos prefijados de antemano por una especie de Trama Trascendental.

Podría decirse, entonces, que buena parte de la estructura de la novela, en especial la que concierne a las relaciones que contraen los personajes, giraría en torno a la temática del Poder —o, mejor, de la voluntad de poder—, tanto entre los dioses como entre los mortales. Pero, como contrapeso a esta temática, responsable de los pasajes más abyectos del relato (*v. gr.*, aquel en el que Borticón comete su «horrenda y espantosa carnicería»),²⁴ el escritor dio cabida en la novela a otras materias que también las recorren de punta a punta y a las que se deben, en cambio, algunos de sus más bellos y deleitosos pasajes: las descripciones del paisaje, de la psicología o alma de sus personajes... y, sobre todo, el erotismo, cuyo atrevido pero delicado tratamiento en esta novela es comparable solo al de las

²³ Con este concepto, que Morales atribuía a Jung pero que en realidad procede del Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, se refería el escritor en concreto al proceso de «hacer emerger en nosotros, por medio del autoconocimiento, aquello que tenemos de único e irrepetible y que constituye nuestra diferencia con cualquier otro ser humano» (véase G. Morales, *Principio de incertidumbre*, *op. cit.*, p. 135).

²⁴ *Y Hesperia fue hecha*, *op. cit.*, p. 127.

mejores obras del género. Sabida es la importancia que este tema, el del erotismo, iba a llegar a tener en la obra posterior —tanto narrativa como ensayística— de Gregorio Morales, pero lo que me interesa destacar es que ya en esta novela de 1982, y al igual que ocurriría en las siguientes, se trataba de una materia o asunto que le preocupaba en el mismo sentido que el Poder, *i. e.*, en el plano de lo intelectual, como Idea. No se trataba, pues, de algo meramente lúdico (aunque también), sino de otro de los elementos centrales de su visión del mundo, tan importante y trascendental como el del continuum espacio-temporal o como el de la nietzscheana voluntad de poder. En palabras escritas por el autor al comienzo de ese precioso ensayo al que dio el título de *Quixote erótico*: «El erotismo —escribió en 2005— es el motor de la civilización. Todo lo conduce. Nada tiene sentido sin él».²⁵

Tan rotundo aserto, obviamente emparentado con la interpretación freudiana de la cultura (por más que el escritor insistiera siempre en su preferencia por Jung),²⁶ explica el hecho de que *Y Hesperia fue hecha* girase, al igual que lo haría luego *La cuarta locura*, en torno al conflicto entre esas dos instancias psíquicas a las que el propio Freud dio el nombre de Eros y Tánatos. La novela de 1982 contenía ya, pues, lo esencial de la cosmovisión de Gregorio Morales, y está por eso muy lejos de ser un mero divertimento. Si a eso se añade que fue escrita con la clase de pasión y aliento a la que desde antiguo se conoce como *lo sublime*, además de con una exuberancia verbal comparable a la de los poemas homéricos y a la de los mejores relatos de García Márquez, resulta muy difícil entender por qué hoy, más de treinta años después de su publicación, sigue siendo una novela poco conocida y poco reconocida, ausente todavía de las historias de la Literatura española. Conviene, pues, rescatarla y recuperarla, y no solo como obra germinal que nos permitiría entender mejor la obra posterior de un autor fundamental de nuestras letras, sino también y sobre todo como obra maestra (con apenas un par de pasajes mejorables), capaz por lo mismo de hacernos disfrutar de sus intrincados laberintos intelectuales como solo sabría hacerlo un clásico.

²⁵ *Quixote erótico*, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ Véase *Principio de incertidumbre*, *op. cit.*, p. 141.

IV TEORÍA / VARIA

REFLEXIONES EN TORNO AL CANON

Cristina ÁLVAREZ DE MORALES MERCADOR

El canon occidental se levanta en el Nombre del Padre, de la Ley, como código, como clausura, como la forma de los valores de Occidente (Zavala, 1996: 54).

1. PRIMERAS REFLEXIONES EN TORNO AL CANON

Actualmente, sociedades tan importantes como la europea y la norteamericana se encuentran inmersas en un cruce de culturas que se ha convertido en la base de sus intereses literarios y artísticos. La certeza de lo canónico se ha erigido así en bandera de lucha para cuantos piensan que la conservación del orden y el mantener las cosas en su lugar son indispensables para contrarrestar el inquietante efecto del *multiculturalismo*.

El origen de la palabra *canon* lo encontramos ya en textos de marcada orientación religiosa. El canon era una especie de caña usada como sistema de medida. En el siglo IV, el canon significaba para los cristianos la elección de los libros de las instituciones educativas, aunque la noción hebrea de canonicidad era mucho más viva, llegando a convertirse incluso en la metáfora de que los textos sagrados eran aquellos que «purificaban las manos» (Bloom, 1994: 25).

En la actualidad, el canon se ha convertido en una elección entre los distintos textos, normas y autores que luchan unos contra otros para sobrevivir en el enmarañado mundo literario. Igual que un poema, una novela o una obra teatral, adquieren todos los desórde-

nes de la humanidad, también el arte de la literatura se transforma en una respuesta para un ser canónico, en definitiva, un intento de unir la memoria comunal o social.

El canon o código maestro intenta evitar las ambigüedades y actúa como un principio de selección que justifica la evolución histórica de autores, textos y normas de los géneros. En este sentido, por ejemplo, se desarrolló el canon medieval, que en todo momento pretendió conseguir el equilibrio entre los autores cristianos y paganos, entendiendo que con el canon bíblico y el patrístico no quedaba agotada la literatura. De hecho, la Biblia y, en general, todos los libros litúrgicos eran poco accesibles a los fieles, y los escritos de los padres de la Iglesia solamente estaban al alcance de la minoría, de forma que la Iglesia fue creando poco a poco nuevos géneros literarios como los himnos sagrados surgidos de las necesidades del culto. Estos nuevos géneros solían adaptarse al sistema de formas de la literatura pagana; en este sentido muchos poemas bíblicos y vidas de santos se escribieron a partir del molde de la epopeya latina, cruzándose no solo los estilos, sino también los géneros, y produciéndose, además, un cruce entre el canon pagano y el cristiano.

En fecha más reciente, el canon se interpreta como una cadena de juicios valorativos que apenas encubre fenómenos ideológicos antagónicos. Esta controversia se ha convertido en uno de los puntos nodales de la teoría y crítica literarias de los comienzos del siglo XXI. De alguna manera, lo canónico pone al descubierto que el sujeto nunca está, en realidad, en posición de escoger, porque se halla atrapado en la red significativa de su comunidad. Y esta podría ser la razón por la cual hoy entendemos que se ha *desublimizado* la historia literaria. Pues una vez que el objeto no puede ser abordado demasiado de cerca y pierde sus rasgos sublimes, su aura, el aura de la que habla Walter Benjamin, se desintegra porque en sí no es nada.

Hoy en día, la tensión del impacto sociológico, que los cambios de la lectura y la escritura imponen, nos hace ver el problema desde otra perspectiva mucho más amplia y abierta. De hecho, estaríamos de nuevo hablando, en la actualidad, de las tensiones entre los niveles vocacional y epistemológico de los que hablaba Walter Mignolo (1991). Para él, los estudios literarios, a diferencia de otras disciplinas, se habían formado en la base de un conjunto canónico de textos que revelan su fundación disciplinaria. Además, las luchas sobre la formación y transformación del canon se deben al hecho de que tenemos confundidos nuestros papeles vocacionales, que se refieren a las decisiones que los creyentes toman para la formación del canon, y los epistemológicos, que serían los papeles desempeñados por los propios estudiosos de ese canon. Esto es, en el nivel vocacional hablamos del canon, mientras que en el nivel epistemológico nos damos cuenta de que hay tantos cánones como comunidades.

Por tanto, estamos a la espera de modelos y teorías que nos ayuden a entender las prácticas discursivas y la formación del canon a través de las fronteras culturales, y al mismo tiempo, que prevengan a los teóricos contra la tendencia a universalizar, en el nivel epistemológico, los valores estéticos regionales y vocacionales. Como consecuencia, nos encontramos ante una situación cuanto menos paradójica, en la que, al intentar promover los textos no canónicos al rango de canónicos, corremos el riesgo de crear un movimiento de colonización, como está sucediendo en la sociedad norteamericana en la actualidad.

En cualquier caso, es cierto que la formación de un canon basada en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad que tienen las comunidades humanas de

establecer su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro, porque a través de la formación del canon una comunidad define y legitima su propio territorio creando, reforzando o cambiando su propia tradición. Es comprensible, por ello, que en un mundo plurilingüístico, en el que cada vez más comunidades y más diferentes entre sí descubren su derecho a hablar y participar en una vida comunal, los marginados no se sientan representados por los textos canónicos de la comunidad que es responsable de su posición marginal.

En este sentido, parece desastroso para los intereses de los estudiantes no solamente el conflicto sobre la cultura, sino también el hecho de que ellos no son partícipes activos en ella. El llamado *conflicto del canon* no es algo que tiene lugar aparte de la cultura, pues forma parte necesariamente de ella. No olvidemos que estamos hablando de una sociedad formalmente estructurada en la raíz de un conjunto de culturas dispares y complejas, que es lo que hoy entendemos por sociedad multicultural. Es decir, una sociedad forzada a llegar a unos límites de diferencias culturales, donde nada puede ser más práctico que una educación que trate del conflicto ideológico y cultural como parte de su objeto de estudio. Alastair Fowler (1985) reconocía que los cambios en el gusto literario podían referirse a menudo a la reevaluación de los géneros que los trabajos canónicos representan. Hay que tener en cuenta, al respecto, algo esencial y de lo que ya se reflexionaba en la teoría poética bloomeana, y es que cada época y tradición elige su propia lista de autores consagrados, pero los elige «simplemente en términos de una elección estética» (Bloom, 1994: 22).

Por otro lado, y para explicar el conflicto del canon, recordemos que Carlos García Gual (1996) le otorgaba al canon al menos dos matices, por un lado, el antiguo sentido de canon como regla y modelo, «usado en el mundo eclesiástico». Lo que estaba dentro del canon era correcto y tenía autoridad, y lo que estaba fuera no valía, aunque esta acepción no tiene competencia en literatura o en otras artes. Y el segundo matiz, teniendo esto en cuenta, sería que no se puede olvidar que, cuando se habla de canon en cualquiera que sea su sentido, existe toda una tradición didáctica y unas instituciones que controlan y determinan de alguna forma la herencia cultural de cada país, porque «el canon no puede ser inflexible» (García Gual, 1996: 37-38). El problema estaría, en mi opinión, en plantearse exactamente qué es un canon literario y dónde está en la actualidad la autoridad que lo impone, si son los profesores de literatura, los críticos o los propios escritores quienes lo hacen.

Ocurre que el canon literario se debate entre lo puramente académico, lo institucional y la práctica literaria, sin la cual, en definitiva, no se podría hablar de un canon. Lo que sí es cierto es que, en la actualidad y debido a la superabundancia de discursos literarios, es muy difícil, por no decir imposible, establecer un canon. Pero, sin embargo, lo que sí se puede, y de hecho es lo que se viene haciendo, es imponer en un programa teórico de literatura española, por ejemplo, a determinados escritores y no a otros; lo que lleva a hablar de un establecimiento de un canon literario.

De esta manera, el canon literario, que de otro modo suele ser una inexorable condena a galeras, un suplicio dantesco de datos, fechas, nombres y características literarias, podrá convertirse en un diálogo vivo y constante entre el presente y el pasado, entre la literatura y otras artes, entre la tradición hispánica y el resto de tradiciones literarias (Pedro, 2004: 4).

Hay que establecer lo que hay que aprender para que alguien sea considerado competente como escritor o como cualquier otra cosa. De hecho, no se puede asegurar que alguien es competente en un terreno si desconoce los autores principales del mismo, y, claro es, al hablar de los más importantes ya estamos entrando en la misma polémica. Porque si esos son los más destacados es porque han sido impuestos y entran a formar parte ya de un canon, de una lista. Como decía I. Lotman (1982), tenemos que formularnos siempre la pregunta de qué textos son artísticos y cuáles no. Y la respuesta a esta pregunta es de una dificultad extrema, pues «en cuanto se formula una regla, inmediatamente la historia viva de la literatura presenta tantas excepciones que de la regla ya no queda nada» (Lotman, 1982: 346). En este sentido, se entenderá que el canon es un sistema heterogéneo de prejuicios, es decir, que prejuzga lo que valoramos en un momento determinado. Pero en la idea de canon deberá estar siempre presente una lista abierta en la que hay que tener en cuenta lógicamente también la lengua.

2. LA FORMACIÓN DEL CANON: EL CANON ECLESIAÍSTICO

La formación de un canon contribuye a afianzar una tradición. Al lado de la tradición literaria de la escuela están la jurídica del Estado y la religiosa de la Iglesia. En este sentido, asegura Curtius, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina* (1976), que, por ejemplo, el canon de los juristas poseedores de *autoridad* quedó constituido desde el año 426, y que la Iglesia, por su parte, incorporó a su canon (no sin oposición de muchos eclesiásticos) las escrituras sagradas de los judíos, a las cuales dio el nombre de Antiguo Testamento. Pues el canon judío contiene la *ley* (los cinco libros de Moisés, los *profetas* y las *escrituras*) (cf. Curtius, 1976: 361).

Sin embargo, en el judaísmo y en el cristianismo primitivo existían también gran número de libros que quedaban excluidos de la liturgia y que por eso se llamaban *ocultos*. Posteriormente, en el Concilio de Trento, el Canon del Antiguo Testamento quedó fijado dogmáticamente, añadiéndose, sin embargo, a la Vulgata tres de los Libros apócrifos, por hallarse citados en los escritos de los padres.

El concepto de lo canónico debió ampliarse considerablemente ya en la Iglesia primitiva, por el hecho de ser la Iglesia una institución jurídica. Tengamos en cuenta que todas las disposiciones legales de los órganos eclesiásticos se llaman cánones, a diferencia de las ordenanzas civiles, que son las leyes. Con el transcurso de los siglos, los cánones vinieron a convertirse en una amalgama confusa y difícil de entender.

Así, en Italia se llama, desde san Gregorio Magno, *Canon missae* a la parte central, invariable de la misa. *Canónigos* son los clérigos que tienen la obligación de rezar en comunidad el oficio divino. Para canonizar a un santo se hace un proceso *canónico*, al final del cual los bienaventurados quedan incorporados al *canon* o lista de los santos. También el derecho eclesiástico determina la edad canónica para cada uno de los grados de la jerarquía eclesiástica.

El cristianismo se considera así una religión fundada en libros, pero, a diferencia del islam, por ejemplo, no había comenzado como tal. Al lado de los escritos canónicos del Nuevo Testamento estaban los Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, las Epístolas y los Apocalipsis apócrifos que entraron a formar parte del corpus bíblico. Porque, ciertamen-

te, toda creación de un canon literario tiene que llevar a cabo una selección de los clásicos. En este sentido, no solo los padres de la Iglesia seleccionaron algunos textos bíblicos, sino que ellos también fueron objeto de una selección. De hecho, el canon de los padres de la Iglesia está ya definitivamente establecido, aunque en la Edad Media la escolástica vendría a añadirse a la patrística como el nuevo retoño de la teología.

Pero con el canon bíblico y el patrístico no queda agotada la literatura cristiana. La Biblia era tan poco accesible a los fieles como los libros litúrgicos, y los escritos de los padres solo estaban al alcance de la minoría (Curtius, 1976: 366). La vida de la Iglesia fue, pues, creando nuevos géneros literarios: de las necesidades del culto, por ejemplo, surgieron en el siglo iv los Himnos Sagrados. Estos nuevos géneros solían adaptarse al sistema de formas de la literatura pagana; así se escriben poemas bíblicos y vidas de santos en el molde de la epopeya latina. De este modo, no solo se cruzan los estilos, sino también, y sobre todo, los géneros, produciendo a su vez un cruce del canon pagano con el cristiano.

3. EL CANON MEDIEVAL

Dice Curtius, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, que cuando Notker Bábuldo, hacia el año 890, rechaza a los poetas paganos es, precisamente, para recomendar a los cristianos, a Prudencio, Avito, Juvenco o Sedulio. Cien años más tarde, sin embargo, en la Escuela Episcopal de Espira, se empezó a estudiar a Homero, Marciano Capela, Horacio, Persio, Juvenal, Estacio, Terencio, Lucano y, de los cristianos, únicamente a Boecio. Posteriormente, en el catálogo de Winrico aparecerán incluidos en su lista canónica los poemas cristianos desdeñados en la Escuela de Espira, y se volverán a dejar a un lado a los paganos.

Visto lo visto, es evidente que el afán de llegar al equilibrio entre cristianos y paganos se trató de un plan de eruditos bien meditado, pues con los mejores autores del canon pagano y cristiano se forjó un canon escolar medieval, que sirvió de base a los catálogos ya mucho más extensos del siglo xiii (Curtius, 1976: 368). En el canon medieval los autores paganos estaban directamente yuxtapuestos a los cristianos; hacía falta afirmar la primacía de los cristianos, y esto fue justamente lo que vino a hacer Teodulo. De no haber aparecido este desconocido pedagogo en el momento preciso, hubiera tenido que inventarse a un autor escolar como él. De ahí que Teodulo se haya convertido en elemento esencial del canon de la Edad Media y que haya sobrevivido a su decadencia. «El acceso del canon medieval es el reverso del florecimiento científico que señaló el comienzo de la época de las universidades» (p. 369). Así, en el año 1150 la dialéctica es todavía la única enemiga del estudio de los autores, pero ya antes de 1200 tendrá el refuerzo de la jurisprudencia, la medicina y la teología, y, a partir de 1250, el del Aristotelismo, tanto en la filosofía como en las ciencias naturales.

Dante fue uno de los escritores que destacó, entre los autores de la *Bella Scuola*, como uno de los cinco máximos poetas de la Antigüedad. Pero estos solo eran una minoría selecta dentro de otra minoría, como lo eran también los doctores de la Iglesia entre los padres de la Iglesia. En esta lista de los autores consagrados se incluía a Aristóteles, Sócrates, Platón, Demócrito, Anaxágoras, Tales de Mileto, Empédocles, Heráclito, Zenón, Orfeo, Cicerón, Lino, Séneca el Joven, Euclides, Ptolomeo, Hipócrates, Avicena, Galeno

y Averroes, entre otros (p. 370). Además, a los poetas míticos anteriores a Homero se unen aquí filósofos, naturalistas, geómetras y médicos, uniéndose así a la lista canónica de Dante todo un elenco de autores latinos, árabes y griegos, muchas de cuyas obras no se podían leer por estar escritas en una lengua desconocida. Sin embargo, hace que sus nombres sean grandes por la tradición en la que se encuentran insertados. Llegados a este punto, apoyamos sin duda la afirmación que hacía Pozuelo Yvancos de que «No hay canon, sino cánones diversos, sistemas que se complementan, sustituyen, suplantán. Mejor, sistemas y valores que se han constituido, se han sustituido, se han suplantado» (Pozuelo, 1996: 3-4).

4. EL CANON MODERNO: EL CASO ITALIANO, EL CASO FRANCÉS, EL CASO ALEMÁN Y EL CASO ESPAÑOL

De las literaturas modernas, fue la italiana la primera que forjó un canon. Y esto se explica por la posición cultural de Italia hacia el año 1500: el estudio de los antiguos y la poesía neolatina estaban en tal florecimiento que hacían seria competencia a la poesía en lengua vulgar, y si esta quería prosperar, debía legitimarse por medio de autores modelo que pudieran ser una norma para el ejercicio artístico italiano, como Virgilio lo había sido para la poesía latina.

Pero la situación se complicaba aún más por el hecho de que no había una lengua literaria común a toda Italia. Ya Dante se había ocupado de este problema, y posteriormente lo hizo Manzini. Pietro Bembo, por su parte, logró crear una teoría lingüística italiana, destinada a servir de norma a la poesía en lengua vulgar. Los clasicistas del *Cinquecento* también se fatigaban con interminables discusiones en torno a la *Poética* de Aristóteles, pero, sin embargo, no fueron de provecho para la poesía italiana. Por lo demás, las tendencias clasicistas no influyeron en la nueva literatura europea, pues los principales autores conformadores de esta tradición, escritores tales como Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto o Tasso, no tenían un denominador común, pues cada uno de ellos tenía una particular visión ante la Antigüedad.

Según esto, solo Francia contó con un sistema clásico literario en el sentido más estricto de la palabra. El Clasicismo francés no es una imitación artificial de modelos antiguos, sino que se limita a contemplarlos para corroborarse a sí mismo. Además, suponía una configuración de un contenido nacional propio, en el cual predomina el racionalismo: factor básico del espíritu francés. En este sentido, comenta Curtius que el hecho de que en esa época, y aún mucho después, Francia quisiera hacer pasar su espíritu nacional por espíritu universal corresponde a un rasgo característico del pueblo francés (Curtius, 1976: 374).

Goethe pensaba, por su parte, en el carácter nacional del Clasicismo francés cuando, en 1795, escribía sus observaciones sobre la esencia del Clasicismo, que según él no podía darse en Alemania. El sistema clásico significa todavía hoy el apoyo más firme de la tradición cultural francesa. El hecho de que a partir de 1820 quedara expuesto a los ataques del Romanticismo fue muy provechoso; solo en sus debates se hizo usual el término *Clasicismo*, que todavía en 1823 era para Stendhal un neologismo. Desde entonces, la palabra se ha convertido en baluarte de la espiritualidad y de la política cultural francesas.

España difiere del resto de Europa en lo que respecta a la formación del canon y a la desigualdad de las épocas. Y es que la literatura española presenta la peculiaridad de tener un Romanticismo, pero no un Clasicismo, de manera que, como asegura Curtius, España tiene su propio sentido del tiempo, que es como su propia conciencia nacional. Así, por ejemplo, sigue celebrando a los reyes visigodos como Wamba y a los emperadores romanos, Trajano, Adriano y Teodosio, de épocas pretéritas. Y, aunque España da a su florecimiento literario el nombre de Clasicismo, no es posible medir la literatura española con un criterio *clásico*, pues su exuberante riqueza y variedad es única y no se ha agotado (p. 379).

5. EL CONCEPTO DE CANON EN LA ACTUALIDAD

Llegados a este punto, se podría decir que los estudios literarios han adquirido su rango disciplinario muy recientemente, ya que la práctica literaria se las arregló para integrar una parte de la misma en ellos. La transición de la unidad del acontecimiento oral a la fijación y repetición del texto escrito incluso dio salida durante unos años a la idea de que era posible integrar los modelos científicos establecidos por las experimentaciones matemáticas con la naturaleza física del texto escrito, lo que parecía una buena alternativa para el método de la conjetura e interpretación usado para tratar de lo que no se puede repetir ni simular. Hoy en día, sin embargo, las «teorías literarias formalistas han sido desplazadas por los estudios que atienden a la totalidad del discurso, por un lado, y al receptor y a las condiciones en que se produce la comunicación literaria, por otro» (Cerrillo, 2013: 18).

Así pues, descubrimos que en la actualidad el mundo occidental está experimentando una fuerte crisis de la cultura emanada de la incapacidad de sus ciudadanos, que se han hecho vulnerables y están confundidos por los que arreglan y manipulan sus conciencias para ganarse más adeptos. En este sentido, por ejemplo, los más conservadores luchan para que sus esfuerzos por revisar el canon puedan abrazar el ideal clásico occidental del *curriculum* de las Humanidades hacia una estética más amplia e intelectual y, además así, adecuar unos modelos morales que ensanchen el canon al reemplazar a los escritores occidentales por los no occidentales. Con todo, hay que tener en cuenta que las preguntas sobre el canon, sobre el *curriculum* occidental, sobre la organización del conocimiento y las jerarquías que gobiernan nuestras vidas intelectuales y políticas deben verse siempre como caminos de creatividad y de compromiso intelectual, y no como imposición o capricho:

Para educar en el pluralismo que debiera exigirse a la enseñanza habría que excluir cualquier postura de tintes fundamentalistas, porque toda selección es una elección que se hace en el contexto de un momento histórico, en la que interviene el punto de vista de quien selecciona [...]. Todo canon debiera estar formado por obras y autores que, con dimensión y carácter históricos, se consideran modelos por su calidad literaria y por su capacidad de supervivencia y transcendencia al tiempo en que vivieron, es decir, textos clásicos (Cerrillo, 2013: 24).

El debate sobre el canon necesita, pues, una reformulación para educar a los estudiantes como ciudadanos críticos. Esto es, haciéndoles llegar la clase de conocimiento y formas de pedagogía que pueden adoptar para ser capaces así de crear una sociedad democrática,

una sociedad a la que no le suceda lo que le está ocurriendo a la americana en la actualidad, que anda afligida por lo que se llama *la cultura del narcisismo*. Una sociedad que deje de estar regida y encorsetada por la ausencia de sensibilidad, de amistad, por la imposición de una competitividad y una sobreinformación tan masiva que nos hacen hablar de una sociedad enferma, en la que sus ciudadanos son incapaces de analizar críticamente y descubrir los significados distorsionados o contradictorios de la ideología omnipresente en la que la docilidad y la conformidad (no la igualdad) están al orden del día.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLOOM, Harold. (1994). *The Western Canon*. London: Hartcourt Brace and Company. En su versión en español: *El canon occidental* (1995), Barcelona: Anagrama.
- CERILLO, P. (2013). «Canon literario, canon escolar y canon oculto», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVIII, pp. 17-31.
- CURTIUS, R. (1976). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FOWLER, Alastair (1985). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard: Harvard U. P.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1996). «Sobre el canon de los clásicos antiguos», *Ínsula*, 600, pp. 30-41.
- GOYTISOLO, Luis (2015). «El canon y la caspa», *El País*, en línea: http://elpais.com/elpais/2015/07/09/opinion/1436430330_075219.html [consulta: 05/04/2016].
- LOTMAN, Iuri Mijáilovich (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MIGNOLO, Walter (1991). «Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canons Are We Talking about?)», *Poetics Today*, Spring, pp. 1-20.
- PEDRO GÓMEZ, Francisco de (2004). «El canon literario como invitación a la lectura», *XII Simposio FASPE*, pp. 1-12, en línea: http://www.elcanonliterario.com/documents/Comunicacion_fdepedro_XIISimposio_FASPE.pdf [consulta: 07/04/2016].
- POZUELO YVANCOS, José María (1996). «Canon: ¿estética o pedagogía?», *Ínsula*, 600, pp. 3-4.
- YEAKEY, Carol Camp (1990). «Social change Through the Humanities: And essay on the politics of Literature and Culture in American Society», *New Literary History*, 21, pp. 840-854.
- ZAVALA, I. M. (1996). «El canon literario y Harold Bloom», *Quimera*, 145, pp. 49-54.

PERSPECTIVAS ACTUALES EN RETÓRICA. NOTAS PARA UN CONTEXTO

Rosa María ARADRA SÁNCHEZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Al principio de su conocido ensayo sobre «L'ancienne rhétorique» Barthes (1970: 174) ya habló del «imperio de la retórica», que por sus dimensiones y duración considera más vasto y más tenaz que cualquier imperio político. Transcurridos más de cincuenta años desde entonces, podemos decir que estas palabras siguen plenamente vigentes; incluso podemos afirmar que el imperio de la retórica ha cobrado nuevos, amplios y más perfilados intereses. La historia nos ha mostrado que su objeto no solo no ha permanecido estable a lo largo de los siglos (Klinkenberg, 1977: 89), sino que, frente a la progresiva reducción que experimentó en otras épocas hacia la *elocutio* (que afianzaría las consabidas conexiones entre retórica y literatura), en las últimas décadas ha ampliado sobremanera sus ámbitos de actuación, redimensionando el amplio corpus doctrinal que la configuró desde la antigüedad como técnica, enseñanza, ciencia, moral y práctica social o lúdica (Barthes, 1970: 173-174).

Fiel a su riqueza original, podemos decir que el sentido de la retórica es hoy, más que nunca, el de constituirse como una ciencia integradora. El desarrollo de las técnicas y medios de comunicación, los fenómenos de globalización y las nuevas vías y canales de persuasión audiovisuales, más las habituales y necesarias prácticas sociales de comunicación política, judicial, publicitaria, religiosa, psicológica, académica o literaria..., dibujan los rasgos generales de este perfil. De ahí la necesidad de una reflexión profunda sobre el sentido y los márgenes epistemológicos de esta disciplina, sobre los desafíos que se le presentan o sobre cómo se vincula a la teoría literaria contemporánea.

1. REDEFINICIÓN Y REAJUSTES DE UN CONCEPTO

Una simple mirada sobre los vastos territorios de este imperio, y la creciente bibliografía generada en las últimas décadas sobre retórica y política, retórica y psicología, retórica y derecho, retórica y lingüística, retórica y publicidad, retórica y medios audiovisuales o retórica e Internet..., nos recuerdan que algunos de sus más potentes baluartes están en su propio origen, sobre todo si pensamos en la primigenia relación de la retórica con la política, con la filosofía, la dialéctica o el estudio de las pasiones, por ejemplo.

Sin embargo, la permeabilidad con la que la retórica se ha ido adaptando históricamente a las circunstancias sociales y culturales de cada periodo nos muestra también ahora la verdadera dimensión de una disciplina que en modo alguno puede permanecer al margen de las nuevas perspectivas de análisis que ofrece su variedad de intereses, usos y ámbitos de actuación. De ahí que estos nuevos retos pasen obligatoriamente por la necesidad de una nueva e integradora conceptualización teórica en una disciplina como esta que, como destacara hace ya unas décadas Bernd Spillner (1977: 104), a pesar de contar —paradójicamente— con muy poco consenso entre sus teóricos, busca en sentido genérico alcanzar el consenso. El mismo Spillner diferenció al menos cuatro concepciones diferentes de la retórica y distinguió distintos tipos o enfoques retóricos: práctica conversacional, teoría del texto persuasivo, corpus instrumental para el análisis de textos, especialmente literarios, y retórica filosófica o teoría de conocimiento (Spillner, 1977: 104-105).

En esta línea, en 1988 Pozuelo Yvancos advirtió de los peligros de que esta voz se convirtiera en un cómodo cajón de sastre para un espacio todavía por definir, así como de los riesgos de una falta de concreción en su referencia (Pozuelo, 1988: 181). Tres orientaciones diferentes de la retórica, o tres *neorretóricas*, confirmaban en la segunda mitad del siglo pasado su resurgir: la lógica y argumentativa representada por el *Tratado de la argumentación* de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1958); la impulsada desde la *nouvelle critique* francesa y el Grupo MI entre los años sesenta y setenta; y, por último, la reinterpretación científica de la Retórica General Textual que en España propugna, en la década de los ochenta Antonio García Berrio (1984), como superación de la restrictiva atención retórica a la elocución. La necesidad de una retórica general se justificaba en este marco teórico ante el hecho de que la retórica pudiera actuar «como un horizonte en el que concretar la necesaria interdisciplinariedad de los estudios humanísticos», tal y como diversos estudiosos venían reclamando (Pozuelo, 1988: 185 y ss.).

Al hilo de estas propuestas, otros investigadores han trabajado en una retórica integradora como análisis del discurso en sentido amplio. Garrido Gallardo llamó la atención no hace mucho sobre la medialidad que proporcionaban las nuevas tecnologías a los medios de comunicación, sobre el peso del contexto y la fuerza de la apariencia y de la imagen en sentido amplio, que le hacía sostener cómo al final del siglo xx «todo se reduce a Retórica» (Garrido Gallardo, 1990: 37-38). Y en fechas más recientes, Albaladejo Mayordomo (1989), posicionado en torno a una retórica que interrelaciona desde un punto de vista semiótico los niveles sintácticos, semántico-extensional y pragmático, viene trabajando en la idea de una *retórica cultural*, atenta a todos los tipos discursivos y a sus funciones en el marco de una sociedad y una cultura. Estudiaría, así, el lenguaje como fenómeno cultural, tanto el lenguaje retórico como el lenguaje literario, el lugar de la retórica en la cultura, en la construcción de la identidad, etc. (Albaladejo, 2013).

En cualquier caso, y sin pretender un repaso exhaustivo por la abundante bibliografía crítica que viene suscitando la retórica, la estrecha relación con la sociedad en la que se desarrolla muestra cómo los últimos años han visto florecer, desde los pioneros trabajos de Lanham (1993), la denominada *retórica digital*, en consonancia con la atención teórica a las peculiaridades comunicativas y literarias de los productos asociados al entorno digital.

Las constantes transformaciones, que los avances tecnológicos han generado en los medios y modos de comunicación desde las últimas décadas del siglo pasado, han desplazado toda la cultura hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizadas por el ordenador (Manovich, 2005: 64). Y todo esto ha generado una reflexión importante sobre las repercusiones, características y diferencias de estas nuevas realidades discursivas y literarias, en las que cobra protagonismo el auditorio, infinitamente más amplio y variado, el canal y los códigos visuales, de importancia determinante en la retórica contemporánea.

La abundancia y variedad de perspectivas investigadoras que se están desarrollando en torno a la retórica digital nos la presentan como una disciplina emergente, centrada en el estudio de las convenciones y técnicas retóricas de los discursos (privados y públicos) compuestos y difundidos a través de los medios digitales. Nos proporcionaría, por tanto, los instrumentos para comprender y analizar de manera crítica los mecanismos de producción, transmisión y recepción de sentido en plataformas virtuales, redes sociales, sitios web, blogs, videojuegos, *YouTube*, etc. (Olaizola, 2013: 5 y ss.)

La figura del receptor se sitúa también aquí en un lugar privilegiado. Los soportes que hacen interactivos los textos actualizan el papel del receptor, y conceptos nuevos, como el de *poliacroasis* (Albadalejo, 1998-99, 2009), nacen ante la necesidad de aislar un nuevo concepto de recepción múltiple. Y con este, otros muchos conceptos cuyo repaso supera con creces los límites de este trabajo.

Así, los procesos de argumentación y de generación de tópicos de la retórica clásica se actualizan en el texto electrónico por vía de la imagen, de la copia y el corta-pegar a través de repeticiones diferenciadas, mientras que los hipervínculos, archivos de audio o vídeo, etc., se han convertido en nuevos procedimientos de argumentación a través de la imagen. Lo visual, en sentido amplio, responde a una gramática específica (Kress y Leeuwen, 1996), de manera que la forma, el colorido, la composición, la imagen en movimiento, los vídeos, los hipervínculos... se convierten en un mecanismo de persuasión de primer orden.

Por otra parte, esta integración de la imagen en el discurso digital, con todas sus posibilidades de configuración, disposición y difusión, otorga a la acción o puesta en escena del discurso nuevos protagonismos, de la misma manera que amplía la visión clásica de la memoria, ante las múltiples opciones de búsqueda y de archivo, de preservación y recuperación de obras perdidas que ofrecen las modernas tecnologías. Y todo ello relacionado con la distribución (decisiones retóricas sobre presentación del discurso en línea para llegar a la audiencia) y con la circulación (cómo el mensaje puede ser reciclado en los entornos digitales, sobre sus potencialidades para ser distribuido sin la intervención de su autor, etc.) (Porter, 2009).

De todo ello resulta evidente la insuficiencia de una aplicación unívoca del corpus de la retórica clásica a estas realidades comunicativas. Esta heterogeneidad de enfoques, objetos y contextos digitales hace que la retórica digital se perciba como un campo que involucra múltiples teorías y métodos, más que como un marco teórico único (Eyman, 2015).

De ahí también que se prefiera hablar de *retóricas digitales* en plural, para dar cuenta de estos nuevos géneros y formas de comunicación, de los que no se excluye la comunicación literaria. Es el caso de la hiperficción o del hipertexto, en general, como conglomerado de enlaces e itinerarios de acceso y de lectura (Vega, 2003: 10-11; Vilariño y Abuín, 2006), que hace del desplazamiento y del hipérbaton una de sus estrategias habituales. De este modo, la discontinuidad, la fragmentariedad, la multiplicidad de historias puestas en juego en la ficción digital... pueden ser analizadas desde una visión enriquecida y actualizada de la *inventio* clásica, igual que los mecanismos que rigen la no linealidad o multimedialidad de este tipo de escritura (Chico Rico, 2007).

2. RETÓRICA PRÁCTICA Y PRÁCTICAS RETÓRICAS

Desde la práctica retórica, la sustitución del término *oratoria* por el sintagma más actual de *hablar en público* es otra prueba de su auge y de la necesidad, en los tiempos presentes, de personas que dominen el discurso oral, incluso en las circunstancias más personales, como en la declaración amorosa (Suñén, 2008).

En este sentido, quizá sea el político uno de los ámbitos de la práctica retórica más fortalecidos en la actualidad. Aristóteles ya integró la retórica en el área de la ciencia de los caracteres, o ética, y en la de las relaciones interciudadanas. Para el filósofo griego, el hombre es un animal político (social y político), pero también retórico, lo que aproxima la retórica a las modernas psicología social y sociología política (López Eire y Santiago, 2000: 43). En ellas se especula sobre las posibilidades de alterar las relaciones de poder y consenso mediante el discurso persuasivo, y se otorga relevancia determinante a la credibilidad del orador en términos de reputación o respetabilidad. Conecta así con el denominado *marketing político*, que se interesa por los medios escritos y audiovisuales en los que se difunde, por el estudio de la apariencia, el gesto, la dicción y las habilidades orales en general, el vocabulario y la sintaxis, etc. (López Eire y Santiago, 2000: 13).

A diferencia de la oratoria clásica, en la que se reflexionaba sobre acciones que emprender o decisiones que tomar en el futuro, la actual retórica política busca obtener el consenso social y político sobre decisiones tomadas previamente en estrecha relación con los medios de comunicación de masas (Capdevila, 2004), de tal manera que la retórica de hoy se enfrenta también a nuevos códigos y nuevos canales.

De la misma forma, a la retórica publicitaria no solo le interesa la factura en sí misma del mensaje en su plano lingüístico, fónico, léxico, sintáctico, semántico y pragmático, sino todos los componentes implicados (actores, imagen, colorido, iluminación, sonido, planos...) y toda la carga semántica, connotativa y persuasiva que estos elementos conllevan (Fernández, 2006).

La imperante necesidad de nuestro tiempo de buenos comunicadores se refleja en la cantidad de libros de divulgación, sobre cómo hablar en público y comunicar con éxito, que proliferan en las librerías. Serían innumerables los ejemplos que podríamos aducir sobre este tipo de publicaciones, que aconsejan sobre situaciones concretas para enfrentarse con éxito a un auditorio desde los más variados perfiles profesionales: abogados, empresarios, académicos..., en los que resulta necesario el control del discurso o del debate (Ortega Carmona, 1997 y 2008; Marín Pérez, 2015; Dezt, 2015; Cattani, 2010, etc.).

La multiplicidad de signos que implica la interacción comunicativa de la puesta en escena, de interés también para antropólogos y etnógrafos, se ve fortalecida con estudios cinésicos en los que se analizan los comportamientos proxémicos, posturales y mimogestuales desde las más avanzadas tecnologías. Pensamos en la amplia gama de señales fáticas que utiliza el orador para asegurar la atención y el interés de los oyentes: verbales, paraverbales (entonación, ruidos vocales, onomatopeyas...) y no verbales (miradas, gestos, movimientos corporales...), que tienen su réplica en las que también emiten los oyentes (López Eire y Santiago, 2000: 90). Grabaciones en vídeo, por ejemplo, de los movimientos de orador y público, permiten comprobar a cámara lenta la perfecta sincronización entre los gestos del orador y las oscilaciones del rostro de los oyentes en la misma fracción de segundo.

Sin embargo, la práctica no parece suficiente para dominar el arte de hablar en público. La proliferación de todos estos manuales, de cursos de formación y recursos en línea así lo demuestra. Se trata de un aprendizaje esencialmente individual y práctico, que implica una serie de elementos —preparación y naturalidad entre ellos—. Conocemos a personas que, a pesar de estar hablando toda la vida, siguen hablando mal: la práctica puede acentuar los defectos y aumentar los vicios (Hernández Guerrero y García Tejera, 2008: 28).

Por otro lado, tanto desde su dimensión práctica como desde sus intereses teóricos, la retórica siempre ha estado ligada a la psicología del individuo (emisor y receptor). Los sofistas pusieron de relieve la fuerza transformadora o psicagógica de la palabra, y la tradición clásica ya se ocupó por extenso del componente emocional del discurso y de su ejecución, especialmente Aristóteles, que estudió las pasiones al tratar de los tipos de argumentos y del estilo, o Quintiliano, que trató de las pasiones desde una perspectiva ética y abogó por la moderación de las emociones.

La historia de la retórica prueba que todas las aproximaciones posteriores de corte pragmático, desde las corrientes sensistas y sensualistas de los siglos XVIII y XIX hasta la actualidad, no dejan al margen este componente, que abre interesantísimas vías de investigación que subrayan el carácter eminentemente psicológico de esta disciplina (Hernández Guerrero, 2002; Hernández Guerrero y García Tejera, 2008: 41 y ss.).

Los mecanismos psicológicos de la persuasión, el contenido emocional de las operaciones retóricas, los procesos de identificación y empatía con el orador o con los protagonistas del relato oratorio, el comportamiento de la memoria, del recuerdo o del olvido, aplicados tanto al discurso profano como al discurso literario, son algunos elementos que articulan los avances que en los últimos años están estrechando las relaciones entre retórica y psicología. A estos hay que añadir otras perspectivas que inciden en la vinculación de mecanismos psicológicos o psicoanalíticos con determinados procedimientos estilísticos o retóricos (Domínguez Caparrós, 1988-1989).

Desde una dimensión más general, es evidente esta relación si pensamos que nos mostramos como somos cuando hablamos, cuando callamos, con la apariencia, el gesto, el vestido..., como bien conocen los asesores de imagen. Pero con respecto a la exteriorización pública del pensamiento, la psicología profundiza en las raíces del miedo a hablar en público, en el marco de los miedos sociales: miedo al rechazo, a la crítica, al fracaso, al éxito, a la soledad, a la proximidad, a ser el centro de atención, a cometer errores, a la autoridad... Y enfocado no solo a los discursos públicos, sino también a las conversaciones,

encuentros sociales, entrevistas y exposiciones de trabajo, etc., Garrido-Landívar y Fernández-Montalvo (2007), por ejemplo, han investigado en torno a la *actio* el miedo al ridículo, la autoconfianza, la ansiedad, el control de las emociones, la fobia social, la timidez, la comunicación no verbal, el humor como mecanismo de acercamiento y de relajación en el discurso, etc., ante el innumerable número de prácticas comunicativas que exigen hoy en día fluidez verbal y empatía, como sucede en la entrevista laboral.

También la cuestión del género ha sido objeto de interés retórico, en especial desde el ámbito norteamericano, donde se ha atendido a las diferencias entre la oratoria masculina y la femenina, teniendo en cuenta los condicionantes históricos y psicológicos del miedo femenino a expresarse en público. Berckhan, Krause y Röder (2006) se han interesado desde esta perspectiva diferencial por las estrategias discursivas más frecuentes en la expresión lingüística femenina. De ella han destacado la tendencia a hablar de forma prudente, con el uso de locuciones restrictivas como *tal vez...*, *es posible...*, *más o menos...*, *de alguna manera...*; la transformación del enunciado en una pregunta: *¿No es cierto?*, *¿O no?*, *¿Verdad?*; los comienzos de frases con formulaciones del tipo *mi opinión es...*, *yo creo...*, etc.; y han desarrollado técnicas concretas para favorecer la serenidad y la autoconfianza ante el auditorio, con consejos prácticos para superar cuando se cometen errores, el uso de muletillas, perder el hilo, los ataques o las críticas del público, etc.

En esta interrelación interdisciplinar tampoco la neurociencia se queda al margen, cuando investigaciones contemporáneas sobre las neuronas espejo, por ejemplo, confirman intuiciones de la retórica clásica sobre las conexiones entre emociones y argumentación o sobre la disposición emocional en la apertura y cierre del discurso en relación con la toma de decisiones (Martín Jiménez, 2014).

3. RETÓRICA APLICADA, O RETÓRICA Y ENSEÑANZA

La retórica, entendida como arte o como disciplina, la denominada *ars retorica*, lleva implícita una relación muy estrecha con la enseñanza, en tanto selecciona, agrupa y sistematiza los recursos y procedimientos más adecuados para enseñar a construir o ejecutar un buen discurso. Su definida ubicación, a lo largo de la historia, en los sistemas de enseñanza, desde el Medievo hasta los orígenes de la Modernidad, contrasta con su disolución en los planes de enseñanza actuales. Así, en España está presente solo en el ámbito de la enseñanza universitaria, con una orientación fundamentalmente teórica. Pero, ¿qué ocurre en las etapas educativas previas?

En el último tercio del pasado siglo, algunas investigaciones han puesto de manifiesto, en el contexto alemán, el interés de poner en valor la enseñanza de la composición y la retórica (Asmuth, 1977). La importante tradición retórica de los *progymnasmata* de Theón, Hermógenes y Aphthonio, sistematizados después por Quintiliano, se halla muy cerca de los ejercicios modernos de composición: descripción, narración, alabanza, comparación, etc. El seguimiento de estos ejercicios en los tratados a lo largo de la historia, que en principio aunaban expresión escrita y expresión oral, la mayor o menor importancia concedida a unos en detrimento de otros, constituye una valiosísima información sobre la presencia de la retórica compositiva en los centros de enseñanza y las preferencias por unos ejercicios-géneros u otros, y sus derivaciones en el ámbito de la creación.

Así, la ejecución de ejercicios escolares de carácter narrativo, sobre aspectos concretos, diálogos breves, opiniones evaluativas, etc., puede contribuir, como destacó el mismo Bernhard Asmuth (1977: 325), al logro de objetivos de enseñanza tan consensuados como potenciar la capacidad de comunicación y de crítica de los alumnos.

Por otra parte, el hecho de que la enseñanza actual esté orientada, fundamentalmente, a la comunicación escrita y a la comprensión lectora, deja al descubierto un entrenamiento cada vez más necesario de trabajar desde la escuela y los centros de enseñanza otro tipo de competencias, entre las que se encuentra la memoria (Garrido Gallardo, 2000: 345).

En relación con épocas anteriores, los actuales medios de comunicación han aumentado sobremanera las posibilidades de participación en escenarios comunicativos en los que primaba un papel mucho más pasivo. Por eso es crucial superar las limitaciones de una enseñanza unidireccional, reforzando la interacción comunicativa en el aula, fortaleciendo la expresión oral (Morales, 2001: 33) y trabajando la diversidad de lenguajes persuasivos que rodea al individuo contemporáneo. La reflexión sobre el valor de los roles y el problema de la autoridad y la toma de decisiones, la conciencia analítica y la argumentación sobre intereses concretos, la detección de la multiplicidad semántica del mensaje multimediático y su interpretación, el análisis de la credibilidad del oyente... corroboran la importancia del adiestramiento en las habilidades retóricas en las enseñanzas media y superior, casi más importante que las literarias en sentido estricto. De ahí el sentido de una *retórica crítica* (Dockhorn, 1977: 283).

Así pues, la retórica, entendida como parte de una teoría general de la comunicación, abarcaría el estudio de la persuasión en relación con los contenidos, las situaciones, los medios persuasivos, así como la relación entre la credibilidad del hablante y la influencia del oyente, la duración del efecto de la comunicación directa (cara a cara) e indirecta (los medios) (Geibner, 1977: 262). Y no quedarían fuera otros aspectos que, desde una perspectiva semiótica, constituyen también elementos para la persuasión: la mímica, los gestos, las posturas, la ropa, el peinado, los símbolos, las fotos, las películas, la música, la arquitectura, etc. De todos estos aspectos se ocuparía la denominada *Retórica Aplicada*, orientada a la investigación sobre la retórica en la escuela y en la universidad. Más concretamente, tendría como objetivos la retórica de la composición a la que hemos hecho referencia, la retórica de la conversación y de la publicidad.

4. TEORÍA DE LA LITERATURA Y RETÓRICA

Aunque han estado presentes desde los orígenes de la reflexión literaria, los lazos entre retórica clásica y teoría literaria han vivido en el siglo xx uno de sus momentos álgidos (López Eire, 1995 y 1997). Desde las poéticas del desvío a la retórica general del Grupo de Lieja, desde la pragmática literaria a la estética de la recepción, o la deconstrucción, casi desde cualquier corriente o tendencia teórica moderna se han podido apuntar espacios colindantes o intereses compartidos.

Pero, ¿de qué manera encaja la retórica actual en la teoría literaria contemporánea —o en los estudios literarios, en sentido amplio—? ¿Qué puede ofrecer la retórica a los estudios literarios hoy? ¿Cómo y desde qué perspectivas se relacionan ambas? ¿Desde qué concepto de retórica y de literatura?

La utilidad analítica del corpus clásico es indiscutible para una mejor comprensión del hecho y del fenómeno literario en general. Sin embargo, las nuevas textualidades, los nuevos sistemas literarios, que llevan aparejados nuevos acercamientos de la teoría literaria, plantean exigencias a las que la retórica tradicional no ha podido dar respuesta, pero que no por ello pueden desatender ni una retórica ni una teoría literaria del siglo XXI.

Uno de los grandes retos que se le presenta a la retórica se sitúa ahora en el ámbito del significado y en la conjunción pragmática de los componentes discursivos del texto literario, que lo encuadran en un contexto comunicativo más amplio. El interés por los *márgenes* en la teoría literaria contemporánea y la superación de las limitaciones de índole formalista permiten una rentabilización diferente y complementaria de la retórica en la interpretación y comprensión del texto literario. Pensamos en la atención a todos los aspectos visuales de la escritura, desatendidos por una retórica clásica centrada, principalmente, en la oralidad del mensaje, tal y como refleja la completa descripción tradicional de las figuras fónicas, frente al escaso tratamiento recibido por las figuras gráficas y los recursos que afectan a la disposición visual de los textos, la tipografía, los juegos de palabras, etc. (Bohnheim, 1977: 133).

La antigua retórica, que desarrolló enormemente el número de figuras e hizo el mayor esfuerzo por sistematizar los recursos de la elocución, no podía dar cuenta, sin embargo, de todas las posibilidades creativas de poetas, políticos, periodistas, etc., ni de todas las variedades de un mismo recurso: semánticas, sintácticas, sintagmáticas, etimológicas, fónicas o gráficas. Como mencionara Plett hace unos años, las deficiencias más destacadas de la retórica se centran en la asistematicidad, el formalismo y la artificialidad (Plett, 1977: 150-151). Partiendo de estas limitaciones, no ha perdido del todo vigencia su propuesta de sentar las bases de una ciencia de la retórica, a partir de los avances semióticos, lingüísticos, pragmáticos y estéticos, que diera respuesta a la necesidad de una sistematización metodológica, atendiendo a las implicaciones pragmáticas de las situaciones comunicativas y a la funcionalidad estética de las figuras.

En esa línea, uno de los retos que se le ha presentado a la retórica, en los últimos años, ha sido la configuración de un procedimiento de clasificación de amplio alcance, que pueda dar cuenta de las múltiples posibilidades de realización elocutiva, con las restricciones que el componente pragmático impone a la generalización de modelos funcionales de recursos válidos para explicar enunciados persuasivos de cualquier sociedad o época. Los estudios sobre el cambio literario y los procesos de transformación de los códigos y sus escenarios de realización han puesto de manifiesto la pérdida de los valores originales de textos retóricos de otras épocas y el desplazamiento de su finalidad. Desde esta perspectiva, la posibilidad que tienen los textos de múltiples lecturas, su polifuncionalidad, ha de reflejarse en la necesaria atención a cómo esto se refleja en su poliformismo (Plett, 1977: 179).

Como estamos viendo en este apresurado repaso, una teoría moderna de la retórica no puede adoptar literalmente los esquemas metodológicos y procedimentales de la antigua doctrina, sino que ha de establecer otros parámetros partiendo de los conocimientos más recientes de las más diversas disciplinas: pragmatolingüística, teoría de la comunicación, crítica de la ideología, psicología, semiótica digital, etc. La retórica se convierte así en uno de los instrumentos más completos para el análisis de la lengua, la literatura y la comunicación oral, escrita y digital.

El peso de la forma-imagen en la retórica contemporánea es uno de los dominios centrales de la retórica actual, como hemos señalado antes. Pero no solo ese. Las nuevas formas de atender a la oralidad multimediática han rescatado el protagonismo que en otros momentos tuviera la *pronunciatio* y la puesta en escena en general, sobre los que planea una *dispositio* visual-espacial de renovados perfiles.

Por otro lado, la constatada permeabilidad de la retórica, y su secular capacidad de adaptación, transformación y configuración según las épocas y circunstancias, unida a la importancia de la recepción en la visión del hecho literario en particular, justifica los pasos que se están dando en una historia de la recepción retórica. Desde que Marc Fumaroli (1983: 301) apuntara que estamos en las primeras etapas de la historia de la retórica, son notorios los avances producidos en las últimas décadas, especialmente en la retórica áurea, aunque todavía pueden cubrirse numerosos flancos (Aradra, 2011-2012).

En este sentido, son todavía escasos los pasos dados hacia la construcción de una retórica comparada, en los términos que propusiera Kennedy (1998), que atienda al carácter interlingüístico e intercultural de la retórica y a su transmisión verificable en sistemas lingüísticos y culturales diferentes, como en su día reclamara también Lachmann (1977: 184). Una retórica verdaderamente universal ha de superar las carencias de una perspectiva unilateral *eurocéntrica*, que toma los datos empíricos sobre todo de lenguas de cultura *occidentales* (predominantemente indoeuropeas). Tendría que comprender también la etnoretórica (la retórica de los indios, por ejemplo) e incluir el estudio de la retórica del *Tercer Estado* y el *Tercer Mundo*, que se han visto excluidos tradicionalmente de la investigación (Brey Mayer, 1977: 204-205).

Así pues, la retórica nos ofrece hoy un potencial práctico y teórico de enormes dimensiones a la hora de desarrollar y explicar la diversidad de realizaciones, procedimientos, canales y funciones de los discursos contemporáneos. La interdisciplinariedad y el atomismo, características comunes de los estudios más recientes sobre el discurso político, según recuerda Pujante (2003: 365), son perfectamente extensibles a otros terrenos. La escasa fe —que menciona el mismo autor— en las grandes empresas teóricas, conecta asimismo con la ineficacia de las acciones individuales que la era de la globalización ha puesto de manifiesto.

La desestabilización de la forma y la crisis del discurso monológico contrastan con la naturaleza multiforme y heterogénea de la retórica, que la hace especialmente receptiva, y por eso de suma rentabilidad ante las aportaciones de los contextos en los que se desarrolla. Su capacidad para absorber o interiorizar los avances sociales, comunicativos, literarios, científicos y técnicos, nos presenta una retórica más que nunca integradora a la hora de interpretar los discursos del mundo que nos rodea, pero también a la hora de sumar esfuerzos ante los desafíos que nos abre su investigación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998-1999). «La poliacroasis como componente de la comunicación retórica», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10, pp. 5-20.

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2009). «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2013). «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 25.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2011-2012). «Hacia una historia de la recepción retórica: Cicerón y Mayans», *Prosopopeya. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*, 7, pp. 277-307.
- ASMUTH, Bernhard (1977). «El desarrollo de la composición escolar a partir de la retórica», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros, pp. 307-325.
- BARTHES, Roland (1970). «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications*, 16. Paris: Seuil, pp. 172-229.
- BERCKHAN, Barbara; KRAUSE, Carola y RÖDER, Ulrike (2006). *El arte de hablar en público*. Barcelona: RBA Libros.
- BOHNHEIM, Helmut (1977). «Hacia una modernización de la retórica», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros, pp. 121-137.
- BREYMER, Reinhard (1977). «Retórica y ciencia empírica de la cultura», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros, pp. 203-220.
- CAPDEVILA GÓMEZ, Arantxa (2004). *El discurso persuasivo: La estructura retórica de los spots electorales en televisión*. Valencia: Universitat de València.
- CATTANI, Adelino (2008). *Expresarse con acierto*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- CHICO RICO, Francisco (2007). «Teoría retórica como teoría del texto y narración digital como narración hipertextual», *Cuadernos de Literatura*, 12, 23, pp. 54-74.
- CHICO RICO, Francisco (2008). «Retórica e hiperficción», en Virgilio Tortosa (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era digital*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 109-120.
- DEZT, Joan (1984). *Cómo escribir y pronunciar un discurso*. Barcelona: Alba, 2015.
- DOCKHORN, Klaus (1977). «¿Una retórica crítica?», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros, 2002, pp. 277-306.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988-1989). «La retórica en la interpretación psicoanalítica», *Estudios de Lingüística ELUA*, 5, pp. 17-28.
- EYMAN, Douglas (2015). *Digital Rhetoric: Theory, Method, Practice*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- FERNÁNDEZ, Eduardo (2006). *Retórica clásica y publicidad*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- FROMMER, Frank (2011). *El pensamiento PowerPoint. Ensayo sobre un programa que nos vuelve estúpidos*. Barcelona: Ediciones Península.
- FUMAROLI, Marc (1983). «Rhetoric, Politics and Society: From Italian Ciceronianism to French Classicism», en James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, pp. 253-273 (trad. esp. Madrid: Visor, 1999, pp. 301-324).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1984). «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General)», *Estudios de Lingüística*, 2, pp. 7-59.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1990). «Homo rhetoricus», *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes*, vol. I. Madrid: UNED, pp. 23-38.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000). *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO-LANDÍVAR, Emilio y FERNÁNDEZ-MONTALVO, Javier (2007). *Hablar en público. Cómo afrontar el miedo a hablar en público: algunas consideraciones teórico-prácticas*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- GEIBNER, Helmut (1977). «El interés por la retórica de la teoría de la acción o el interés de la retórica por la actuación social», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros pp. 253-276.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y GARCÍA TEJERA, María Carmen (2004). *El arte de hablar*. Barcelona: Ariel, 2008 (3.ª ed.).
- KENNEDY, George A. (1998). *Comparative Rhetoric: An Historical and Cross-Cultural Introduction*. New York: Oxford University Press.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1977). «Retórica y especificidad poética», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid, Visor Libros, pp. 89-102.
- KRESS, Gunther R. y VAN LEEUWEN, Theo (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Hove, United Kingdom: Psychology Press.
- LACHMANN, Renate (1977). «Retórica y contexto cultural», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros, pp. 181-202.
- LANHAM, Richard A. (1993). «Digital Rhetoric and the Digital Arts», *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago: University of Chicago Press.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1995). *Actualidad de la retórica*. Salamanca: Hespérides.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1997). *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco/Libros.
- LÓPEZ EIRE, Antonio y SANTIAGO, Javier de (2000). *Retórica y comunicación política*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (1985). «Retórica y Lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional», en José María Díez Borque (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, pp. 601-153.
- MANOVICH, Lev (2001). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- MARÍN PÉREZ, Aida (2015). *Cómo hablar en público*. Madrid: Libsa.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2014). «La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión», *Rétor*, 4, 1, pp. 56-83.
- MEYER, Michel (1999). *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*. Paris: Librairie Générale Française.
- MORALES, Carlos Javier (2001). *Guía para hablar en público. Método completo y práctico para las más diversas situaciones*. Madrid: Alianza.
- OLAIZOLA PÉREZ, Andrés (2013). «Postear retórica: análisis de caso de dos publicaciones en la comunidad virtual Taringa!», *Revista Iberoamericana de Argumentación*, 6, pp. 1-38.
- ORTEGA CARMONA, Alfonso (1997). *Retórica. El arte de hablar en público*. Madrid: Fundación Cánovas del Castillo.
- ORTEGA CARMONA, Alfonso (2008). *Retórica y derecho: tareas del abogado*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- PLETT, Heinrich F. (1977). «La retórica de las figuras. Sobre la sistematización metodológica, la pragmática y la estética de la *elocutio*», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros, 2002, pp. 139-180.
- PORTER, James E. (2009). «Recovering Delivery for Digital Rhetoric and Human-Computer Interaction», *Computers and Composition*, 26, 4, pp. 207-224.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988). *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- PUJANTE, David (2003). *Manual de Retórica*. Madrid: Castalia.
- RÍO, Emilio del; RUIZ DE LA CIERVA, María Carmen y ALBALADEJO, Tomás (eds.) (2012). *Retórica y política: los discursos de la construcción de la sociedad*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- SPERBER, Dan (1975). «Rudiments de rhétorique cognitive», *Poétique*, 23, pp. 389-415.
- SPILLNER, Bernd (1977). «El interés de la lingüística por la retórica», en Heinrich F. Plett (ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de investigación*. Madrid: Visor Libros, 2002, pp. 103-119.
- SUÑÉN, Michel (2008). *Cómo enamorar hablando en público*. Zaragoza: Mira Editores.
- VEGA, María José (ed.) (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- VILARIÑO PICOS, María Teresa y ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (comps.) (2006). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco/Libros.

ESTRATEGIAS DE MANIPULACIÓN EN EL TEXTO PERIODÍSTICO ESPAÑOL ACTUAL: LA PRENSA DIGITAL

Enrique BERNÁRDEZ

Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Los medios de comunicación poseen un poder indudable, en virtud de su influencia sobre la opinión pública pero también sobre las personas mismas objeto de información: políticos, miembros del mundo económico, deportivo, profesional, etc. Unos dependen de los medios de comunicación para conocer lo que sucede, tanto en su entorno más o menos inmediato como en el mundo global. Los otros dependen de esos mismos medios para alcanzar o mantener el prestigio profesional, político y personal, para evitar conflictos, etc. Los medios no solamente informan sino que *crean tendencia*, para utilizar un término de abusiva frecuencia en estos últimos años: ayudan a conducir a la opinión pública en una cierta dirección, proporcionan posibles medios para satisfacer necesidades (no solo mediante la publicidad) e incluso contribuyen a crear necesidades individuales y sociales, facilitan formas de pensar cómodas porque se ven *garantizadas* por un medio de comunicación y porque se pueden adoptar sin necesidad de razonar en exceso.

Todo esto es perfectamente conocido desde hace mucho tiempo; el ejemplo de Hearst y sus esfuerzos, a través de la prensa dependiente de él, para forzar la guerra entre EE. UU. y España a finales del siglo XIX, es suficientemente conocido. Como lo es también la utilización de los medios propiedad del grupo de Berlusconi, en Italia, para los fines políticos (e incluso jurídicos) del millonario italiano. Esta utilización interesada de los medios puede convertirse en una excepcional herramienta de manipulación: crear cierta forma de pensamiento, ciertas necesidades, etc., de acuerdo con los intereses de un gobierno, un

grupo político, etc. No se trata de la prensa directamente ligada a grupos políticos, sin embargo: el diario de un partido político es lógico que proporcione información dirigida a reforzar las ideas de sus militantes y seguidores, y dejará poco espacio a ideas contrarias. Más grave es la situación en el caso de que un gobierno ejerza el monopolio de los medios de comunicación y los utilice para sus propios fines, excluyendo a quienes no piensan de la misma forma. *Pravda*, en la antigua URSS, o el *Völkische Beobachter* de la Alemania nazi manipulaban en los más variados sentidos.

Si esto es, indudablemente, rechazable con la máxima energía, pues representa privar a la población de acceso a una información veraz, amplia, variada y no sesgada, la situación se hace incluso más seria desde una perspectiva académica o intelectual cuando ese papel manipulador lo ejercen, por ejemplo, grandes grupos económicos capaces de controlar muchos medios de comunicación importantes, que utilizan en beneficio de sus propios intereses. No es que esto sea peor que el control político, pero, digamos, nadie esperaría que Hitler, Stalin o Franco permitieran la libertad de expresión y renunciaran a manipular a la población por medio de la prensa y demás medios. Esa manipulación formaba parte de la esencia misma de tales regímenes, y todo el mundo estaría de acuerdo hoy en que era *natural* que impidieran toda libertad de expresión, ya que anulaban todas las libertades. Poca gente, en cambio, diría hoy que son un peligro semejante los grandes grupos económicos que controlan periódicos, revistas, editoriales que publican literatura, ensayo, obras científicas y hasta infantiles, emisoras o cadenas de radio y televisión y, actualmente, también sistemas de información digital. Sin embargo, está claro que pueden hacerlo: pueden manipular la información de forma radical, aunque en los estados democráticos suelen (o pueden, al menos) existir otros medios no sometidos a la influencia de esos grupos.

2. PRINCIPIOS Y ESTRATEGIAS MANIPULATORIAS

Como señaló Vicente Romano,¹ el peso de estos grandes grupos puede, sin embargo, resultar sofocante y dirigir los medios dependientes de ellos, e incluso otros *independientes*, hacia ciertos principios de funcionamiento, como pueden ser la simplificación del mensaje y, sobre todo, de la forma de transmitirlo, a fin de llegar al mayor número de usuarios posible:

Con arreglo a la economía de señales los propietarios tienen que hacer inversiones cada vez mayores y, en consecuencia, tienen que llegar a un número cada vez mayor de receptores para hacerlas rentables. Y solo se puede llegar a audiencias cada vez mayores excluyendo la diferenciación y volviendo a lo que todos entienden: coito, violencia, salida-entrada, ascenso-descenso, esto es, modelos muy sencillos (p. 22).

Los «rasgos del concurso periodístico actual», según este autor,² incluyen el uso de *metáforas*, en el sentido de las metáforas conceptuales cuyo estudio forma una de las líneas de investigación más importantes en la lingüística cognitiva; el *pensamiento mágico*, es decir, crear en el lector la convicción de que lo que se le cuenta es la única realidad:

¹ Vicente Romano. *La intoxicación lingüística. El uso perverso de la lengua*. Madrid: El Viejo Topo, 2007.

² Que fue catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Sevilla.

Donde la reflexión es imposible, el mundo recibido debe considerarse como *la realidad*. La autenticidad de la percepción difusa con el medio técnico hace que la imagen televisiva o el texto de prensa sea la cosa misma. Lo *esencial* es haberlo oído, visto o leído en la radio, la TV o el periódico (p. 28).

No entraré en los demás rasgos para no alargar innecesariamente esta introducción. Baste, pues, con lo dicho y con señalar que el análisis de Romano se extiende a aspectos muy concretos del uso de estructuras gramaticales (por ejemplo, el predominio del indicativo y la evitación del condicional) y de usos discursivos (predominio del monólogo). Naturalmente, el mismo Romano introduce muchas matizaciones, de modo que esos rasgos no pueden tomarse simplemente como *sí/no*, lo que es, precisamente, una característica del lenguaje de los medios actuales.

Lo cierto es que, trátase de la manipulación en los medios por *mandato* de los grandes grupos o por autoridades políticas, lo cierto es que las herramientas son habitualmente las mismas. Limitándonos a la prensa escrita, podríamos enumerar las siguientes (entre otras), que veremos en más detalle en las páginas siguientes: *a)* Utilización de los titulares para crear ya un estado de pensamiento en el lector antes de entrar en los detalles: podríamos decir que se trata de una metonimia³ en la que tomamos una parte de la información por el todo; pero eso simplifica en exceso, pues la manipulación puede radicar, como veremos, en la falta de congruencia entre el contenido del titular y el contenido de la información en su conjunto. *b)* Generalización, evitando que la información parezca tener un alcance limitado y pueda aplicarse a todo un grupo; viene a ser una forma de metonimia en la que se toma a un individuo como el grupo completo al que pertenece (metonimia «miembro del grupo, por el grupo»). *c)* Personalización, de modo que una información sobre un grupo (gobierno, partido político, empresa, etc.) aparezca centrado en una persona (nuevamente una metonimia, variación de las que hemos visto en los dos puntos anteriores *pars pro toto*); esto permite convertir algo en una cuestión personal, lo que facilita, por ejemplo, ataques, valoraciones sobre la personalidad, entorno íntimo, etc., pero que se traslada a la organización completa. *d)* Estimulación de las inferencias por parte del lector; es lo que hemos visto en el punto *a)*, pero ahora lo menciono como principio cognitivo general independiente del elemento textual concreto.

3. LA PRENSA DIGITAL

Además de características como las ya esbozadas, la prensa digital añade una serie de peculiaridades que, por así decirlo, hacen aún más fácil la manipulación, utilizando estrategias como las señaladas; aunque es preciso decir que, en algunos casos al menos, puede no tratarse de una manipulación intencional, sino de simples errores (quizá). Por otra parte, es conveniente hacer, en principio, una distinción entre la prensa digital, que no es sino la versión electrónica de prensa en papel, que puede (y suele) depender de grandes grupos, y la prensa puramente digital que, en la mayoría de los casos, es independiente de

³ En realidad, es una sinécdoque; utilizo *metonimia* por ser este el término general utilizado más frecuentemente en lingüística cognitiva; permite limitar distinciones a *metáfora* y *metonimia*, evitando la multiplicidad de la retórica tradicional.

esos grandes grupos y, al mismo tiempo, tiene una mayor debilidad económica, lo que puede resultar en una menor calidad del proceso de obtención, escritura y publicación digital de la información. En este trabajo no tocaremos este tema, que solo podría clarificarse mediante un estudio a fondo de las condiciones de cada medio.

Pero en la prensa digital encontramos reforzado uno de los rasgos que permiten la manipulación: los titulares. Si en la prensa escrita podemos pasar de inmediato del titular a la entradilla y el texto, este recorrido es más difícil, e incluso imposible, en la digital: para leer la noticia completa, a veces incluso la entradilla, es necesario *pinchar* en el enlace, lo que implica un esfuerzo mucho mayor que en un periódico en papel. Además, según se generaliza que los medios digitales sean de pago, puede desaparecer incluso esa posibilidad, con el resultado de que el lector solo accede a los titulares, con toda la capacidad de estos para dirigir en una u otra dirección la atención del lector. Como señalan Domaneschi y Penco en su estudio sobre el papel de la inferencia y el sobreentendido en la comunicación actual:⁴ «dare qualcosa per presupposto, comunicandolo sottobanco, significa sottrarlo alla discussione e renderlo più facilmente accettabile *anche se ciò che presupponiamo è falso*» (p. 26; cursiva en el original).

Recordamos lo dicho por Romano sobre el *pensamiento mágico*; aquí vamos un paso más allá: no consideramos *realidad* lo que se dice, sino incluso lo que se insinúa. Como dicen los autores italianos, *incluso si es falso*, porque tal falsedad podemos conocerla por la vía lenta de consultar otros medios, o por la rápida de acudir al texto completo de la noticia; lo que no siempre hacemos o podemos hacer. Además, paralelamente a la idea de rechazo del diálogo y la comunicación o la conversación que comenta Romano, estos autores señalan que

un messaggio che passa come sottinteso non è direttamente discutibile o criticabile [...]. Comunicare qualcosa indirettamente, in modo implicito [...] consente di passare determinate informazioni di soppiatto e in modo ammiccante pretendendone, in un certo senso, le distanze (p. 39).

Esto parece incluso más peligroso que la mentira directa, porque sobre el papel (o la pantalla del ordenador o del móvil) no la dicen los autores, sino que la da por supuesta el lector mismo. Pero es hora de ver algún ejemplo.

En el diario digital *El diario.es*, de 20 de noviembre de 2015, encontramos el siguiente titular y la correspondiente entradilla:

Turquía difunde un vídeo que muestra a guardacostas griegos pinchando una barca con refugiados

Un vídeo publicado por CNN muestra el momento en el que un guardacostas griego pincha con un palo metálico una barca con 58 refugiados que intentaban llegar a las islas helenas en plena noche. La embarcación griega se aleja rápidamente y finalmente son rescatados por los guardacostas turcos cuando ya estaban cayendo al agua. Las autoridades turcas han condenado la actuación de los guardacostas griegos, captada en estas imágenes. Human Rights Watch (HRW) había denunciado que tiene constancia de varios ataques en alta mar denunciados por refugiados que llegan a las costas griegas.

⁴ Filippo Domaneschi y Carlo Penco. *Come non detto. Usi e abusi dei sottintesi*. Roma: ed. Laterza, 2016.

La inferencia que podemos hacer con el plural *guardacostas griegos* en ambas partes se lee como generalizador: esta acción, aunque presentada en las imágenes de un único caso, se toma como usual del conjunto de guardacostas. Sin embargo, si acudimos al cuerpo de la noticia concreta, se nos dice que existe este caso y que hay sospechas de que puede haber sucedido otras veces. Evidentemente, la expresión es manipuladora y se apoya en varias de las herramientas antes mencionadas, pero, sobre todo, si nos quedamos en el titular y la entrada, como hace quizá una mayoría de lectores, habremos construido una «verdad de los hechos» que no está justificada de ninguna manera por lo que se nos dice en el conjunto de la noticia.

Estas y otras formas de manipulación llaman también la atención de colaboradores de la prensa, pero que no están en plantilla de los medios. Así, el 25 de noviembre de 2015, el (ex)teniente Luis González Segura escribe en *publico.es* un artículo sobre la manipulación realizada mediante el uso de *contenidos patrocinados* que siguen a la noticia concreta, y de la que encontramos también solo los titulares. Así, al hablar de la posible imputación de una política del partido *Podemos*, se añade un *link* que lleva a otro periódico con este titular: «Tania Sánchez, imputada por prevaricación, tráfico de influencias y malversación»; pero la fecha de la noticia es antigua, y la realidad es que la denuncia «se ha archivado por falta de indicios»; dice el autor:

Llegar a la realidad (que Tania no está imputada) es mucho más complicado que quedarse con una noticia que aun siendo verdad, al carecer de actualidad, desinforma. Como es un camino mucho más complicado serán muchos menos los que sigan todos los pasos que los que se queden en alguno de los estadios anteriores a la comprobación final de la noticia.

Vemos en funcionamiento las estrategias definidas en Romano y Domaneschi; Penco, pero con un añadido: la noticia nos lleva (ahora a través de una empresa privada, distinta a la editora) a una publicación de fecha muy anterior, obviando de este modo el hecho real: la no imputación. Pero el lector que sigue la noticia y ve el titular del enlace se convencerá, precisamente, de lo contrario.

En la noticia anterior, es el desajuste cronológico una de las herramientas manipuladoras utilizadas. Lo mismo sucede en la siguiente, también de *publico.es*, de 24 de noviembre de 2015:

Manuela Carmena: «Todo esto es absolutamente excesivo y me desborda; no soy feliz ahora».

La alcaldesa de Madrid revela en un libro de la periodista Maruja Torres que, «si pudiese rebobinar», ahora no se presentaría a las elecciones municipales.

La inferencia del lector es que la infelicidad de la alcaldesa de Madrid es contemporánea al momento de su lectura de la noticia. Seguramente, la referencia a un libro recién publicado podría matizar esa inferencia, pero dudo de que lo haga así una mayoría de lectores.⁵ Lo cierto es que en la segunda parte del artículo, si llegamos tan lejos, la alcaldesa

⁵ La idea (falsa) de que un libro existe cuando se publica lleva a veces a situaciones grotescas. En la presentación de una obra autotraducida, uno de los oradores señaló que el autor se sumaba a la corriente de novelas españolas centradas en una investigación histórica sobre la Guerra Civil (estilo *Soldados de Salamina*), a lo que el autor respondió que, si acaso, él se había anticipado, pues su obra original (en islandés) era varios años anterior a la primera novela española de ese tipo. Pero no es infrecuente que editores, críticos, comentaristas e incluso estu-

señala que «las *reflexiones* que recoge el nuevo libro [...] responden al verano, un momento en el que “sus vacaciones familiares fueron sometidas a escrutinio público”» (y cuando hacía muy poco tiempo que había asumido el cargo). Naturalmente, la lectura es completamente distinta, pero la eliminación de la cronología, e incluso de todo factor temporal, se utiliza para dar una impresión que poco tiene que ver con la realidad. Añadamos que esto mismo apareció de forma similar en otros muchos medios y que, en virtud del *pensamiento mágico* (lo que está publicado es la realidad), algunos políticos contrarios llegaron incluso a pedir la dimisión de la alcaldesa por el cansancio reflejado en el libro. Pero no podemos olvidar que *Público* es partidario de Manuela Carmena, de modo que podríamos atrevernos a hablar, incluso, de una *manipulación* no debida a motivos políticos ni de otro tipo, sino a la dinámica misma del periodismo.

De otro carácter es la siguiente noticia, tomada de *La Razón* (*larazon.es*, 27/11/2015); el titular dice: «Muere un policía y dos civiles en un tiroteo en una clínica de abortos de Colorado». La palabra *tiroteo* suele entenderse como intercambio de disparos entre dos o más partes. Pero lo sucedido fue que un individuo atacó a tiros una clínica de abortos y se produjo una reacción policial. La inferencia que realiza el lector puede ser muy distinta: como un suceso interno a la clínica, no como el ataque de un antiabortista. La responsabilidad de la acción y las bases ideológicas de esta quedan totalmente desdibujadas, procediéndose a una *despersonalización*, que es lo contrario a la más habitual presentación de un suceso en términos de una persona que se toma como supuestamente significativa de un grupo, institución, partido, país, etc.

En *elpais.com*, del 4 de enero de 2016, leemos lo siguiente:

Podemos elude apoyar la democracia en Venezuela

No ha firmado un manifiesto por la defensa de la democracia en Venezuela suscrito por PP, PSOE, Ciudadanos, UPyD y PNV

Aquí se trata, claramente, de la generalización de un hecho concreto: el rechazo de un manifiesto sobre la situación política en ese país se toma como rechazo general y absoluto a la posible existencia de democracia en ese país. Sin duda se trata de dos cosas completamente distintas, pero este planteamiento encaja perfectamente en la tendencia simplificadora que mencionamos al principio: no hay matices, todo es *sí/no* de manera absoluta. Además, si vamos al cuerpo de la noticia, vemos que no se trata de *la democracia* en general, sino de la respuesta del presidente de Venezuela ante los resultados de unas elecciones que le fueron desfavorables. Tendríamos aquí un ejemplo claro de metonimia (o sinécdoque) llevada a su extremo: una pequeña parte por una enorme totalidad, *democracia* no se puede limitar a la reacción ante unos resultados electorales.

La siguiente noticia puede parecer cosa de risa; procede de *larazon.es* del 5 de enero de 2016:

Carmena busca barrenderos que hablen bengalí, wólof o chino

Convoca 15 plazas de «dinamizadores medioambientales» para el distrito Centro. Un tercio de ellos deberán tener «nivel conversación» de estas lenguas

diosos, consideren que una obra traducida es del momento en que aparece publicada la traducción, no de la fecha de la edición en lengua original. Un absurdo, pero demasiado frecuente.

Ciertamente, la reacción del lector ante conceptos aparentemente tan contrapuestos como *barrendero* y el dominio de lenguas exóticas, más el refuerzo del término *dinamizador medioambiental*, puede ser la risa y la burla. Utilizando una palabra muy usada para ridiculizar propuestas de partidos políticos contrarios, se trataría de una *ocurrencia*. Si leemos el resto del artículo, sin embargo, quedan claros todos estos aspectos; por ejemplo, no se trata solamente de barrer las calles, sino de convencer a los vecinos de un barrio de que sean hablantes de alguna de esas lenguas, a fin de que ellos mismos colaboren para mantener el barrio limpio. Pero para saber esto hay que leer el artículo entero; si el lector, como tantas veces sucede, se queda en el titular, las inferencias estarán manipuladas: es el mismo lector el que se burla de la ocurrencia de la alcaldesa de Madrid, y no el diario. Por otra parte, es improbable que se trate de una decisión personal de Carmena, sino de su equipo de gobierno o incluso del concejal del barrio correspondiente (Vallecas); se utiliza aquí la conocida y frecuentísima estrategia de personalizar una decisión o una acción, a fin de hacer más fácil la crítica: no es lo mismo decir «alguien en el ayuntamiento ha decidido X» que «Manuela Carmena ha decidido X».

Finalmente, en el siguiente caso encontramos un tipo de manipulación que ya conocemos en un artículo reciente de *publico.es*, del 13 de mayo de 2016:

Los profesores de la Complutense piden paralizar la reestructuración: «Es un ERE encubierto»

Los docentes de la Universidad piden debatir un plan que consideran *inadecuado* y que supone un «ataque a los puestos de trabajo». El Rectorado mantiene que el objetivo es «fortalecer las estructuras» de la Universidad e insiste en que el proyecto no es definitivo.

En esta noticia se utiliza, de nuevo, la estrategia de universalización o generalización: *los profesores, los docentes* hacen que el lector infiera que se está hablando de la totalidad del personal docente de la Complutense. Si pasamos al cuerpo de la noticia, vemos que la protesta es solo de una «plataforma, formada por profesores», eliminándose así el carácter de globalidad. Pero claro, para eso el lector tiene que realizar una serie de acciones que solo llevará a cabo en algunas ocasiones, no en todas. Si el lector intenta hacerse una idea rápida de lo sucedido en su ciudad, España y el mundo, recurrirá probablemente a la lectura de los titulares. En este caso, como en otros que hemos visto en estas páginas, desarrollará inferencias, a partir de esos titulares, que no corresponden a la realidad: pero esa será la información que habrá obtenido y la que creará que garantiza la verdad.

4. CONCLUSIÓN

Hemos visto, en una pequeña muestra de periódicos digitales y versiones digitales de periódicos en papel, una serie de estrategias que permiten la manipulación del lector, conduciéndolo a pensar ciertas cosas que, seguramente, convienen al medio de comunicación. Hemos encontrado estas estrategias en periódicos repartidos por todo el arco ideológico, desde la izquierda considerada radical a la derecha considerada radical, y los ejemplos presentados (con excepción del último) se recogieron en un periodo temporal muy breve.

Vale la pena resumir las herramientas utilizadas que, en todos los casos, en este breve trabajo, derivan de la relación entre el titular (y, en muchas ocasiones, la entradilla) y el cuerpo de la noticia; es, sin duda, un elemento que siempre se ha estimado central en cualquier intento de manipulación en la prensa escrita. Los titulares permiten la manipulación al desatar en el lector una serie de inferencias; los titulares no mienten estrictamente, sino que dejan que el lector piense lo que le interesa al medio, aunque no se corresponda con la realidad. En todo caso, «es culpa del lector».⁶

Hemos encontrado las siguientes estrategias, que en parte se enunciaron al comienzo del trabajo; las presento sin orden específico:

1) Eliminación del elemento temporal y las relaciones temporales (se trata de una característica del *pensamiento único*, tema en el que desgraciadamente no puedo entrar aquí). Esto permite utilizar noticias, referencias, etc., que convengan a lo que se quiere hacer creer al lector, sin tener que someterse al orden cronológico: lo que es, es en el momento en que se dice, o se recoge, o se transmite en los medios, según convenga en cada momento.

2) Referencia imprecisa a los actores. La herramienta más utilizada es el uso de expresiones generales que impiden saber exactamente a quién se hace referencia o, al contrario, personalizar en un individuo concreto. Como señalan Domaneschi y Penco, «la vaghezza è un esempio di strategia che consente ai parlanti di disimpegnarsi; rendere vago il contenuto di una propria asserzione è infatti un modo per deresponsabilizzarsi rispetto a ciò che si dice» (p. 87). ¿Quién ataca las barcas de goma de los emigrantes? ¿Todos los guardacostas griegos, solo algunos, solo uno? ¿Quién decide convocar plazas de barrenderos bilingües, un funcionario, un edil, el pleno del ayuntamiento, la alcaldesa personalmente? ¿Quién protesta contra la restructuración de la Complutense? Este instrumento, que siguiendo a la lingüística cognitiva definiríamos como metonimia, es uno de los más poderosos, pues permite al autor no comprometerse, como señalan los lingüistas italianos citados. Es el lector quien debe decidir la referencia exacta.

3) Otros usos metonímicos: limitar la referencia a un aspecto concreto del suceso (o *estado de cosas*) o a uno de sus elementos. En otros términos, podemos decir que, desde el punto de vista de la teoría de marcos (*Frames*) se atiende exclusivamente a un elemento del escenario, con exclusión de los demás (como en el caso del antiabortista). También es metonímica, y próxima a la generalización y vaguedad vistas en (2), la referencia a un concepto amplio (*democracia*) por uno de sus aspectos concretos.

Un aspecto fundamental que permea todas estas herramientas manipuladoras (y otras muchas) es la idea de que el lector espera no tener necesidad de esforzarse para conocer la verdad de la noticia: aceptará lo que se le ofrece como verdadero *pensamiento mágico*, según Romano. Y, desde luego, que las cosas no admiten matices y son simplemente *sí* o *no*.

⁶ A finales de los años sesenta y primeros setenta del siglo xx, un grupo de lingüistas alemanes, centrados en la Freie Universität Berlin (de Berlín Occidental), propusieron y desarrollaron lo que llamaron «análisis antimanipulatorio del lenguaje», que debía ir destinado a proporcionar, a los jóvenes, herramientas que les permitieran identificar las manipulaciones y combatirlas. Puede considerarse el embrión (nunca reconocido) del actual análisis crítico del discurso asociado con N. Fairclough y su predecesor inmediato, el trabajo lingüístico textual de Teun van Dijk.

En resumen: metonimias, vaguedad intencional en las referencias, inducción a que el lector realice determinadas inferencias. Todo ello sobre la base de un titular que es posible suponer que será el único acceso a la noticia de la mayoría de los lectores. Y todo ello con independencia de la ideología y de la adscripción o no del medio a un gran grupo de intereses económicos. Cada periódico usa las herramientas en los momentos en que les resultan convenientes. ¿Es, quizá, que la manipulación, al menos en la prensa digital, se considera en estos momentos una herramienta? Ojalá no.

EL OXÍMORON X SIN X*

Túa BLESÁ
Universidad de Zaragoza

Tras situar la escena en un momento en que la oscuridad y las primeras luces del día entran en conflicto, en que se avanza de la noche hacia la luz, «La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora», tiempo de la antítesis entre la tiniebla y lo lumínico, entre la sucesión y la sustitución, escribe el poeta: «la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora». Quien escribe, es obvio, es fray Juan de la Cruz; los versos, los de *Cántico espiritual*, y en ellos el carmelita ha dejado el oxímoron por excelencia de la literatura española: *la música callada*, de tal excelencia que incluso hace olvidar la horrenda cacofonía, *-ca ca-* que encierra. Es tal la intensidad del conflicto semántico, la potencia poética de esas palabras, que se pasa por el verso sin oírla.

Oxímoron por excelencia he dicho, y el hecho es que está recogido en varios de los diccionarios y tratados de retórica españoles contemporáneos. Desde luego, no falta en el más difundido en nuestro ámbito durante años, el *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter, publicado en 1953 y con varias ediciones y numerosas reimpressiones, en el cual, en la entrada correspondiente, se lee: «Enfrentamiento de dos palabras de significado contrario: *la música callada*»; y lo que añade el segundo ejemplo que da proviene también de la poesía de san Juan de la Cruz: «Pueden oponerse dos frases: y *abatíme tanto, tanto, / que fui tan alto, tan alto...*» (Lázaro Carreter, 1971: s. v.). Una definición más acorde con marcos teóricos posteriores la da, por ejemplo, Tomás Albaladejo, que sigue la propuesta del Groupe μ en su *Rhétorique générale*: «[f]igura por adicción que produce oposición semántica. Es la agrupación de dos palabras de significado contrario

* Para Miguel Ángel Garrido Gallardo, por la deuda, por el respeto intelectual, la bonhomía, la amistad y su dedicación, entre otros asuntos, a los estudios de retórica.

por poseer semas incompatibles» (Albaladejo, 1989: 146), lo que se ilustra con el verso de Quevedo «Es hielo abrasador, es fuego helado».

Regresa *música callada*, como he anunciado, en varios otros repertorios. Así, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas seleccionan *música callada y soledad sonora* (Marchese y Forradellas, 1986: s. v.), y este último caso figura también en el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón (Estébanez Calderón, 1996: s. v.), mientras que el primero es ejemplo en *Las figuras retóricas* de José Luis García Barrientos (García Barrientos, 1998: 66) y, también, en el *Manual básico de las formas retórico-poéticas* de Juan Jiménez Fernández (Jiménez Fernández, 2013: s. v.).

En el conjunto de la figuración retórica, el oxímoron es una figura que pone en crisis el discurso de un modo particular, al aunar en una construcción sintáctica dos términos antitéticos, dos significaciones que mantienen entre sí una oposición radical, *música / callada*; estas secuencias, «frappent l'intelligence par le plus étonnant accord» (Fontanier, 1977: 137), fuerzan a un ejercicio de interpretación en el que se ha de violentar a alguno de sus elementos, que resulta, así, *desemantizado* o *resemantizado*, y al que se le asigna un contenido que es extrasistemático; o ¿no será mejor decir que son los dos elementos los que se ven violentados, desestabilizados por la conjunción sintáctica?, pues ¿dónde estaría el fundamento para privilegiar uno de los dos elementos como el que conserva su significado mientras que el otro lo ve alterado?

El que se dé en esta figura «una fuerte tensión contradictoria» (Lausberg, 1966: § 807) explica bien su nombre: oxímoron, compuesto del griego *oxús* «agudo, extremo» y *môros* «loco». ¹ No extraña, pues, que cuando san Juan de la Cruz escriba sus comentarios al *Cántico espiritual* deje enseguida la observación de la dificultad de explicar el poema, «sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística [...] con alguna manera de palabras se puedan bien explicar [...] lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar», y deba recurrir a «figuras, comparaciones y semejanzas», añadiendo esto otro: «[l]as cuales semejanzas [...] antes parecen dislates que dichos puestos en razón» (Cruz, 2003, II: 9-10). Palabra de santo. Entre esos *dislates*, a los que obliga al místico el decir la experiencia incomprensible e inefable, habrán de entenderse pasajes como el del verso *la música callada*.

Queda claro en el examen de los textos consultados que hay una preferencia, aunque no exclusividad, por los ejemplos del esquema «sustantivo + adjetivo». A los ya citados, se han de añadir *oscura luz* (Mayoral, 1994: 270) y *muerte viva* (Azaustre y Casas, 1997: 121), si bien en varios de los trabajos mencionados se recogen ejemplos con otros esquemas sintácticos.

Lo que importa aquí señalar es que en ninguno de ellos se ejemplifica el oxímoron con el tipo del que sí da un ejemplo un tratado de retórica que, procedente de la filología italiana, tuvo traducción española y en editorial muy difundida hace ya más de quince años, el *Manual de retórica literaria* de Bice Mortara Garavelli, el tipo *X sin X*: «sentido sin sen-

¹ No hay unanimidad en la traducción del nombre de la figura en los textos consultados: «locura extrema» (Mortara Garavelli, 1991: 279), «agudo e intenso» (Jiménez Fernández, 2013: s. v.). Más curiosa es la que propone Jean Cohen, quien da para los formantes de oxímoron los significados «pointuy “émoussé”» y, habrá que decir que leyendo en sentido figurado, añade que el término «constitue lui-même une première réalisation de la figure» (Cohen, 1970: 7); por su parte, en *A Greek English Lexicon* se traduce como «pointed foolish», donde se añade que es «a witt saying, the more pointed from being paradoxical or seemingly absurd» (Liddell-Scott, 1996: s. v. ὀξύμωρος; cursivas del original).

tido» (Mortara Garavelli, 1991: 279), frase tomada del libro del poeta Giorgio Manganelli *Rumori e voci* (1987), sin que se añada ningún ejemplo hispano, lo que sí sucede en otros de los tropos y figuras. Esta tratadista define el oxímoron como «la unión paradójica de dos términos antitéticos», y da la siguiente casuística de su sintaxis: «a) sujeto / predicado», «b) nombre / atributo (u otra especificación)» y «c) verbo / adverbio y otro modificador». El caso que interesa pertenece al segundo tipo (Mortara Garavelli, 1991: 279-280). Y añade: «[s]e habrá observado que el oxímoron se sirve de los procedimientos de la *traductio* cuando consiste en la repetición de un lexema cuya segunda aparición se opone a la primera mediante una negación (por ejemplo, *sin*)» (280).

Ausente, pues, el tipo de oxímoron *X sin X*, en los tratados y diccionarios antes mencionados sí que dan cuenta de alguna construcción muy próxima como el verso *vivo sin vivir en mí*, presente tanto en la obra de santa Teresa de Jesús como en la de san Juan de la Cruz. Sí aparece este caso en el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón en el lugar que le corresponde, en la entrada *paradoja* (Estébanez Calderón, 1996: s. v.), lo que es ocasión para recordar que todo oxímoron es necesariamente paradójico, mientras que la paradoja tiene otros medios expresivos distintos del oxímoron. El verso en cuestión es, pues, construcción muy próxima, pero, como es evidente, no se ajusta a la fórmula *X sin X*.

Esta construcción para poner el habla al límite, la fórmula *X sin X*, como la denominó Jacques Derrida en el artículo «Pas», en sus comentarios a sus usos recurrentes en textos de Maurice Blanchot (Derrida, 2003),² encuentra su genealogía, al menos en algunos de sus pasos, en el discurso sobre el conocimiento de Dios, de su contemplación, que es la denominada teología negativa. Así, en los escritos del maestro Eckhart se da en diversas ocasiones: «no hay devenir en Dios, sino solo un ahora, un devenir sin devenir» (Eckhart, 1998: 73); «A Dios hay que tomarlo en tanto que *modo sin modo* y en tanto que *ser sin ser*» (93; cursivas del texto); «El segundo camino es un camino sin camino» (107); y también en otros textos que, aunque de no probada autoría, se vienen considerando en la órbita del pensamiento de Eckhart: «toda nuestra perfección y bienaventuranza depende de que el hombre atravesase y supere toda la creaturalidad, toda temporalidad, todo ser y penetre en el fondo sin fondo» (165); «[Dios] es modo sin modo» (165). Expresiones que son, si dislates, justas toda vez que, como también se lee en otro de los textos de Eckhart, en la contemplación de «Dios desnudo» el alma «obtiene todo su ser y su vida y crea todo lo que ella es del fondo de Dios y nada sabe del saber, ni del amor» (121-122), tan cerca todo de lo que san Juan dejó dicho en estos versos: «Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo». Es el «per nescientiam scire» de Giovanni Bona en su *Via compendii ad Deum* (1657), fórmula a la que Carlo Ossola se ha referido como «il culmine della via *negativa* alla conoscenza di Dio», quien también califica al oxímoron como «la figura suprema della via *negativa*» (Ossola, 1977: 91 y 97).

X sin X, pues, es fórmula que ha servido a la expresión del conocimiento de Dios, de la experiencia mística, de lo inefable, y en la tradición poética española se acercaron con construcciones muy próximas, ya citadas, santa Teresa y san Juan. Palabras en una fór-

² El artículo «Pas» se publicó en 1976 (*Gramma*, 3-4: 111-215) y, posteriormente, en *Parages* en 1986 (Derrida, 2003). De 1986 es la conferencia «How to avoid speaking», donde Derrida cita algunas secuencias con *sin*, tomadas del maestro Eckhart, que son a su vez citas de san Agustín (Derrida, 1989), y volvió a prestar atención al uso blanchotiano de *X sin X* en *Demeure. Maurice Blanchot* (Derrida, 1998).

mula sintáctica que son el testimonio que *da posibilidad a la imposibilidad*, que *dice la posibilidad de la imposibilidad*. No es menos imposible la fijación del fluir temporal, la detención del flujo que es puro devenir, y ese va a ser uno de los principios poéticos a los que responde la poesía de Pere Gimferrer. En su ensayo sobre la poesía de Octavio Paz, un texto tan fundamental para la lectura de la obra del mexicano como para la del propio Gimferrer —uno y otro comparten el principio al que me refiero, como se verá—, escribe este cómo varios de los grandes poemas de aquel, *Piedra de sol*, *Blanco y Pasado en claro*, son

como una máquina del movimiento perpetuo, con esa cualidad de fluencia imposible de fijar que tiene la vida ante nuestra propia percepción, y que —precisamente— solo el instante suscitado por el poema puede inmovilizar, de suerte que, en cierto modo, *la esencia de lo poético es la fijación de un instante en la percepción*. No disímil del éxtasis de los místicos, de la «iluminación seca» del Zen o del clímax amoroso (Gimferrer, 1980: 28; cursivas del texto).

Y se puede añadir que en la anotación del *Dietari* correspondiente al 19 de agosto de 1980, mismo año que el de la publicación del ensayo sobre Paz, en «Capvespres» escribe Gimferrer que «La pintura es un art de l'instant; el poema es un art de l'instant» (Gimferrer, 1996: 147). Es de todo interés que Gimferrer anote la similitud entre la fijación del curso temporal en un instante con el éxtasis de los místicos, el *satori* o el clímax amoroso, tres experiencias de conocimiento a las que ha de añadirse la suspensión del discurrir.

Es el caso que, comentando Gimferrer unos poemas de Paz, da el paso a la exposición de un principio poético que comparten la escritura de uno y otro poeta y que acaba presentándose como de validez general. Esa interrupción del devenir temporal, esa «fijación de un instante», tiempo sin pasado ni futuro, esa concepción del poema como espacio verbal en el que, rompiendo lo que la experiencia dice del fluir, las palabras, que no pueden sustraerse a la sucesividad, que son ellas tiempo transcurriendo, en las que el tiempo se reduce al instante, darían lugar a «[a]turar el temps», tal como se lee en *L'agent provocador* (Gimferrer, 1998: 43); lo que explica que en *Alma Venus* se lea «tiempo sin tiempo del poema» (Gimferrer, 2012: 26), manifestación de este tipo de oxímoron para el que ya no sirve la explicación del conflicto de semas opuestos, sino que es en este caso la sintaxis del *sin* la que introduce la incompatibilidad semántica.³

En efecto, en *tiempo sin tiempo*, en *X sin X*, no hay dos voces opuestas por sus significados, sino una palabra única que se hace presente dos veces y que, por el efecto de la

³ También se lee *tiempo sin tiempo* en uno de los poemas de *Mala estrella* de Elena Pallarés (en prensa), si bien hace referencia a la muerte: «el futuro, el pretérito, el presente / convergían en un único punto / que se tragaba el tiempo y sus transformaciones, / tiempo sin porvenir y sin retorno / y tiempo sin presencia, / tiempo de ausencia y falta, / tiempo sin tiempo, / el tiempo intemporal, inexistente». Por otra parte, tratándose del oxímoron y de la poesía de Gimferrer, convendrá recordar algunos pasajes sobresalientes de sus poemas, como la acumulación de tal figura que se da en los versos finales de «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», de *Arde el mar*: «¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste? / Agua y frío rubí [...] ¡Helada noche, ardiente noche [...] Es doloroso y dulce» (Gimferrer, 2000: 136); o estos otros que se leen hacia el final de la sección IX de *L'espai desert*: «Esclats. El verd és negre. El blau és blanc. S'esborra. / L'ull veu el negre. El blanc és verd» (Gimferrer, 1995: 220). Estos ejemplos plantean la cuestión de cómo ha de entenderse la oposición, u «oposición», entre los componentes de la gama cromática, pues es evidente que *verd* y *negre*, *blau* y *blanc*, *blanc* y *verd* no se oponen del mismo modo que *helada* y *ardiente*, ni tampoco como *música* y *callada*. Sobre estas construcciones paradójicas con colores remito a un trabajo en preparación.

preposición *sin*, la segunda niega a la primera; en esta construcción es todo el significado de los dos términos, idénticos, el mismo signo repetido, el que se afirma para ser negado inmediatamente a continuación. La palabra que se dice y la palabra que borra la palabra dicha. *X sin X: tiempo sin tiempo*: decir y contradecir, o mejor, desdecir lo dicho. Y, sin embargo, en el decir su desdecirse, en el decir que se contradice, lo dicho permanece. Afirmación y negación de lo afirmado que, pese a ello, permanece afirmado en su significante. Así, las expresiones *X sin X* no son un caso de oxímoron equiparable en todos sus términos al tipo *música callada* u otros, sino el *oxímoron absoluto*.

La poco difundida, la *lamentablemente* poco difundida obra poética de Eduardo Hervás aporta varios casos de *X sin X*, y, como se verá, se puede señalar cuál es la procedencia del uso de la fórmula por este poeta.

Digamos que la poesía de Hervás tiene filiación surrealista y vanguardista, en general, y está marcada por textos estructuralistas y postestructuralistas de finales de los sesenta y principios de la década siguiente del siglo pasado —Hervás se suicidó en 1972 con tan solo veintidós años—. Fue lector de Marx, de lingüística, de psicoanálisis, a la vez que de George Bataille, Francis Ponge, Ezra Pound, Edmond Jabès, Maurice Blanchot y, entre otros, Góngora.⁴ Una biblioteca así da idea de la situación de avanzado, de raro, de este poeta dentro del contexto cultural español de la época.

En uno de sus primeros poemas, «Terapia nocturna», de hacia 1967-68, se lee: «Recoger el lenguaje y deshacerlo, / descubrirlo, amarlo, sanarlo» (Hervás, 1998: 53), lo que expresa todo un programa de transformación del lenguaje. Como primera tarea *recogerlo*, como se dice de la cosecha, del trigo, por ejemplo, *deshacerlo, descubrirlo*, es decir, manipularlo para separar lo desechable de lo que importa. Y llevar a cabo una transformación que se nombra también con *amarlo*, un verbo que hace del lenguaje una masa, la masa del pan, pongamos por caso, materia a la que se puede dar forma y procesarla para que cuaje y sea, digamos, pan, y todo con un objetivo claro: *sanear* el lenguaje, devolverle la salud a lo que se considera enfermo y entregarlo saludable en el poema; pasaje donde destacan las metáforas que presentan al lenguaje como algo material, en una poética que Rafael Ballester Añón ha denominado *materialismo órfico*; una poesía que, como escribe el mismo comentarista, «plantea en último término un problema de cariz místico-religioso» (Hervás, 1994: 21), donde la mención a lo *místico* enlaza con otros pasajes de estas páginas; una poética, añadido, que tiene como uno de sus temas centrales el lenguaje en sus límites y posibilidades. Y no puede dudarse de que uno de los límites del lenguaje, y una de las posibilidades de llevarlo más allá de sí mismo, es el oxímoron.

En *Intervalo*, publicado en 1972, con el *pathos* trágico de coincidir la publicación del libro con el día del suicidio del poeta, se lee este poema sin título:

su vientre es un rostro vacante
gesto sin tregua: letras —nudos
con el vacío sus sendas dilatadas
se abisman, se apelan
negro sin negro

⁴ Tomo estas noticias de la introducción de Rafael Ballester Añón en su edición de *Obra poética* de Eduardo Hervás (Hervás, 1994: 9-45). A las lecturas anotadas hay que añadir aquí la de Lautréamont: «retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal» (Hervás, 1998: 95), es traducción directa de una frase de las *Poésies*. Sobre Hervás y su obra, véase, además Blesa (2004: 55-64); Domínguez Rey (2009: 265-283); Blesa (en prensa).

en un paisaje desigual
blanco sin blanco
 como una máscara de cal
 dobla el drama del muro

ella no animará la circulación
 nunca que incrementa el sentido
 —aunque se cumpla
 (Hervás, 1994: 136; cursivas mías)

Donde, entre la alusión al cuerpo, al sexo, nada inusual en esta obra, y la reflexión de la escritura sobre sí misma, otro rasgo que se repite en sus poemas como ha quedado anotado, el oxímoron *X sin X* aparece en dos ocasiones. Hay que consignar que idénticas expresiones con *sin* —además de algunas otras— se leen también en un poema anterior, «Secuencia-matriz-ida (Un título, un paisaje)», de *Azotes caligráficos*, de fecha no segura, ¿1970?, por lo que habrá de entenderse que sirvió de fuente para el citado: «y ellas alternan su intervención, cuantitativa, negro sin negro, su cualidad diferencial, blanco sin blanco, movilizáis»; poema en el que más adelante reaparece la construcción: «verlas cuando ellas están mudas, sospecha de los márgenes marcos, él amplía límites y ellas se sangran mutuamente, cuerpos sin cuerpos» (Hervás, 1994: 83). A estos casos hay que añadir «sueños sin sueños» (Hervás, 1994: 66) y dos más en otros de los poemas de *Intervalo*: «lenguas sin lenguas» (Hervás, 1994: 94) y «abris — un libro / pupila sin pupila, amarga / inscripción» (Hervás, 1994: 117). Y todavía una ocurrencia más que ha de tenerse en cuenta, pese a no ser exactamente el mismo caso, se da en otro de los poemas sin título de *Intervalo*: «sentimos el deslumbramiento de una esfera... / que no puede emanciparse, sin emanciparse / de todas las demás esferas de la sociedad» —leemos su lucha» (Hervás, 1994: 93).

La secuencia resaltada en el texto por las comillas y las cursivas proviene —al igual que otras dos citas que la preceden en el poema con idénticas marcas— de Karl Marx, de su *Introducción para la crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, publicado en diversas ocasiones como prólogo al mencionado libro.⁵ Dado que la obra de Hervás no es extensa —no pudo serlo por la razón trágica ya apuntada—, hay que decir que no son pocas las ocurrencias de este tipo de oxímoron que hay en ella.

Como ha quedado dicho más arriba, Hervás fue lector de Maurice Blanchot y son algunos de sus textos, sin duda ninguna, la fuente de los casos de *X sin X* que se leen en sus poemas. En efecto, no son pocos los textos de Blanchot en los que se lee esta fórmula, tanto en sus narraciones como en sus ensayos. Aunque el pensador francés pudiera haber tenido conocimiento de los escritos de Eckhart anteriormente, consta su lectura en 1942, año en que se publica su «Maître Eckhart», que recogería en *Faux pas* (1943), donde se parte de la publicación en Francia de dos volúmenes de textos eckhartianos.⁶ No se lee en

⁵ Copio aquí el pasaje completo: «oímos la irrupción de una clase de la sociedad burguesa / que no es una clase de la sociedad burguesa / vemos la emergencia de un estado que es la disolución / de todos los estados; / sentimos el deslumbramiento de una esfera... / que no puede emanciparse, sin emanciparse / de todas las demás esferas de la sociedad —leemos su lucha» (Hervás, 1994: 92-93; las cursivas son del original). Como queda a la vista, son frases hechas de negatividad y paradoja, en la estela del pensamiento hegeliano.

⁶ «Le fait qu'ont paru à quelques semaines d'intervalle deux importantes traductions des oeuvres de Maître Eckhart» son las palabras con las que comienza el texto blanchotiano (Blanchot, 1971: 31). Aunque en esas páginas no se indica cuáles son esas traducciones —sí se menciona a Maurice de Gandillac—, han de ser *Traité et*

«Maître Eckhart» la fórmula *X sin X*, pero, como he indicado, sí en unos cuantos de sus otros escritos. Sí, por ejemplo, en una de sus obras mayores —aunque ¿cuál no lo será?—, *L'entretien infini*, de 1969, que Hervás pudo conocer; se lee allí, en varias ocasiones, «rapport sans rapport» (Blanchot, 2003: 104), «oubli sans oubli» (290), «attirait sans attirait» (456). Y menciono este libro porque en él aparece también, y en diversas ocasiones, más de una decena, el término *intervalle*, que es muy probable que se prestara para el título de Hervás, *Intervalo*. Apuntan también a la familiaridad del poeta valenciano con *L'entretien infini*, otras expresiones blanchotianas como *discontinuité* e *interruption* y, en fin, con el pensamiento en general de Blanchot sobre la escritura, lo fragmentario, la negatividad, etcétera.⁷

En cuanto repetición de palabras y, por tanto, repetición de sonidos, en las secuencias *X sin X* no pueden desvincularse estas de los numerosos casos de aliteración, ya por repetición de la misma palabra, ya por *derivatio*, con efecto anagramático en ocasiones, etc., que se dan en la escritura de Hervás. Copio únicamente algunos ejemplos de los muchos que se dan tan solo en *Intervalo*: «su peso en posos / esposan precio de lo que no tiene precio»; «la eternidad no eterniza» (Hervás, 1994: 91); «la práctica que los practica» (92); «no reproduce / la sumisión a la reproducción, / producir», «nos sumen en simas» (94); «origen; / expropiar en el origen no-originario de la expropiación»; «relaciones imaginarias con el orden de lo imaginario»; «divide tensiones y tensa divisiones» (95); «imposible / la apropiación de lo imposible en lo posible» (96), «sus gestos y sus gastos» (97), «las ramas en sus armas», «un cuerpo en otro cuerpo»; «las ramas de la madre se desarman»; «devuelto envuelto / por el significante al trans-curso de la significancia» (99); «a intervalos por intervalos» (101); «mierda mima mierda» (104); «las lunas anulantes / los ojos rojos»; «la espesura de una espumosa»; «con su gesto a su gesto»; «latigazos de latidos» (107); «águilas / de algas»; «las moradas moradas» (111); «las pieles de las hieles»; «trenes que desean entrenarse»; «las vías de la vida» (118); «a solear la soledad salada / la noche desolada en su suelo»; «tu renuncia la anuncia»; «fuera fiera» (120); «las ramas en sus armas»; «el flexo proyectaba la reflexividad»; «el filo del folio»; «la casa ladra sus ladrillos sus lados»; «lágrimas laminadas alas aleladas»; «monten las montañas»; «verde dedo de dios que devuelven» (124); «en sus velos la velan, en velos la desvelan» (125); «encanta canta»; «torres: / un torrente de torres en los terrosos trazos. / Pero si el tarro retuviera sus carros» (145); «el llanto de las llaves llamea»; «la insistencia sus instancias» (147); «líneas en líneas»; «pregunta / a otra pregunta»; «intacto intacto»; «matinal, matinal» (151); «Loca menta [...] lo comenta»; «Pasos de ocaso que no olvidan que olvidan» (152); «Supura púrpura»; «Arden ardides» (159); «contar / Las cuentas de los cantos»; «pende se desprende»; «dientes: ardientes / A través de su travesía» (160); «Raptas o/y reptas»; «Las pesas contrapesan» (161). ¡Y no son todos los que se podrían citar!, para decirlo con una exclamación a lo Dámaso Alonso. Pero sí añadiré el doble poema «Ápsides», cuyo doble comienzo «I / La selva fue un desierto de espuma. Recién», «II / Las silvas fueron féretros de cunas. Recién»

sermons (intr. de Maurice de Gandillac, trad. de F. A. y J. M. Paris: Aubier-Montaigne, 1942) y *Oeuvres de Maître Eckhart, sermons-traités* (trad. de Paul Petit. Paris: Gallimard, 1942).

⁷ Además de la edición francesa de *L'entretien infini*, Hervás pudo conocer la traducción al español, titulada *El diálogo inconcluso* (trad. de Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, 1970), y, evidentemente, las varias otras publicaciones, en francés o traducidas, de Blanchot anteriores a la fecha de su suicidio.

(148-149) ya da idea del juego de identidad y diferencia con el que se construyen las dos variantes.⁸

No son todos, pues, pero los copiados sirven para poner de manifiesto la pulsión por la letra en este conjunto poético, por el significante, que casi da a pensar en un desentendimiento del significado o el sentido, si es que ello fuera pensable. Pulsión por la letra y el significante que se cifra en la repetición —«repeticiones / diferentes, exactas» se lee en uno de los poemas (Hervás, 1994: 154-155), muestra de la conciencia de su uso por el poeta—. Un repetir sonidos, sílabas, palabras que entra en conflicto con el discurrir del lenguaje. El efecto de la repetición, de las numerosas repeticiones, es el de hacer que el curso del discurso trastabilde —en todas sus acepciones; las del *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*: «dar trapiés o tropezones», «tambalearse, vacilar, titubear», «tartalearse, tartamudear, trabarse al hablar»—, incluso que, claro que de un modo un tanto fantasmal, retroceda en su volver sobre sí mismo. Entre las repeticiones, *blanco sin blanco, negro sin negro*, etc., en fin, *X sin X*.

Comentando la utilización de *X sin X* de la obra blanchotiana, Derrida la ha vinculado a la categoría de *neutro* a la que Blanchot prestó no poca atención. Así, en «Pas», escribe que «[i]l manque le même X (X sans X), sans l'annuler, du tout autre qui l'écarte de lui même [...] Il neutralise sans négativité, en affectant le neutre d'une hétérogénéité absolue» (Derrida, 2003: 85); y en *Demeure*: «la pensée du X sans X vient signifier, consigner ou contresigner en la rassemblant l'expérience du neutre comme *neuter, ni-ni*» (Derrida, 1998: 120). Sea: *X sin X = neuter*, un *neuter* que surge de la sustracción del significado de la primera ocurrencia de *X* por el sustraendo *sin-X*, por su vaciamiento que, no pudiendo abolir el signo por cuanto el significante, su letra, queda escrito, anula el contenido semántico del signo que opera, precisamente, por la presencia del significante que dice entonces la ausencia del significado, de todo él, bien que el significante, aun insignificante, permanece y no puede sino perseverar en su pretensión de remitir a un significado, al significado sustraído. Así, *X sin X* no plantea ningún conflicto entre semas opuestos —los de *X* y los de la repetición de *X* no pueden ser más los mismos—, no sitúa la lectura ante ninguna incompatibilidad como cuando se está ante *música callada* o similares, secuencias estas que invitan a componendas de comprensión o las exigen. No hay tal, *X sin X* es el oxímoron absoluto, el oxímoron que da del signo una sola cara, su imagen acústica —dicho sea en términos saussureanos—, las letras que la manifiestan, que no encuentra ya correspondencia con un concepto al que poder remitir. *X sin X: el oxímoron absoluto*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
 AZAUSTRE, Antonio, y CASAS, Juan (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
 BLANCHOT, Maurice (1943). *Faux pas*. Paris: Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
 BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Trópica-Anexos de Tropelias.

⁸ Es ejemplo del tipo logofágico ápside —cuyo nombre tomé de Hervás, como es evidente—; sobre ello véase Blesa, 1998.

- BLESA, Túa (2004). «Intervalos de la significación: la lengua sin lengua de Eduardo Hervás», *Tránsitos. Escritos sobre poesía*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 55-64.
- BLESA, Túa (en prensa). «¡Gong! [...] ¡hora!» escribió Ignacio Prat: la huella de Góngora y otros barrocos en la poesía de los novísimos, 1», *La razón es Aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*.
- COHEN, Jean (1970). «Théorie de la figure», *Communications*, 16, 1, pp. 3-25.
- DERRIDA, Jacques (1986). *Parages*. Paris: Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques (1989). «Cómo no hablar. Denegaciones», trad. de Patricio Peñalver, *Anthropos*, suplementos 13, «Jacques Derrida», marzo, pp. 3-29.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (2009). «Metacrítica de la ficción poética», en Elsa Dehennin y Christian de Paepe (eds.). *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea: poemas y ensayos*. Amsterdam: Rodopi, pp. 265-283.
- ECKHART, Maestro (1998). *El fruto de la nada y otros escritos*, intr., trad. y notas de Amador Vega. Madrid: Siruela.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- FONTANIER, Pierre (1977). *Les figures du discours*, intr. de Gérard Genette. Paris: Flammarion.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1998). *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- GIMFERRER, Pere (1980). *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama.
- GIMFERRER, Pere (1995). *Obra catalana completa*, 1, *Poesía*. Barcelona: Edicions 62.
- GIMFERRER, Pere (1996). *Obra catalana completa*, 3, *Dietari complet*, 2 (1980-1982). Barcelona: Edicions 62.
- GIMFERRER, Pere (1998). *L'agent provocador*. Barcelona: Edicions 62.
- GIMFERRER, Pere (2000). *Poemas (1962-1969)*, ed. de Julia Barella. Madrid: Visor.
- GIMFERRER, Pere (2012). *Alma Venus*. Barcelona: Seix Barral.
- HERVÁS, Eduardo (1994). *Obra poética*, intr. y ed. de Rafael Ballesteros Añón. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Juan (2013). *Manual básico de las figuras retórico-poéticas*. Jaén: Universidad de Jaén.
- LAUSBERG, Heinrich (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura*, trad. de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1953). *Diccionario de términos filológicos*, reimpr. 3.ª ed. corregida. Madrid: Gredos, 1971.
- LIDDELL, Henry George y SCOTT, Robert (1996). *A Greek English Lexicon*. Oxford: Oxford Clarendon Press-Oxford University Press.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MAYORAL, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1988). *Manual de retórica*, trad. de M.ª José Vega. Madrid: Cátedra, 1991.
- OSSOLA, Carlo (1977). «Apoteosi ed ossimoro. Retorica della *traslazione* e retorica del' *unione* nel viaggio místico a Dio: testi italiani dei secoli XVI-XVII», *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XIII, pp. 47-103.
- PALLARÉS, Elena (en prensa). *Mala estrella*.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1991). *Obra completa*, ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

ENTREGARSE A LA LECTURA: LA PRIMERA ENTREGA

Jean-François BOTREL
Université Rennes 2

Hoy por hoy, en la historia de la lectura, lo menos conocido son, tal vez, las modalidades de transformación de los no lectores en *neolectores* y, muy precisamente, el momento casi iniciático en que aquellos deciden pasar al acto de leer, entregándose a *la* lectura y a *una* lectura, con más o menos pasividad o actividad, o sea: transformando la toma de conciencia de una necesidad en una práctica efectiva, ingresando en la lectura.

De esta primera entrega, tal vez pueda darnos cuenta indirectamente otra primera entrega, en el sentido bibliológico de la palabra, o sea: el primer cuaderno-prospecto de una obra por entregas, prefigurador y constitutivo a la vez de un libro por hacer,¹ un «minilibro provisional», primero de una «serie de libritos crisálidas pendientes de su transformación en libro-mariposa» (Botrel, 2002: 58).

En efecto, sin que se pueda adscribir unívocamente a los neolectores —no todos económicamente necesitados, por supuesto— el sistema de venta/adquisición y lectura por entregas o cuadernos y luego fascículos, nos consta que, con palabras de Ventura Ruiz Aguilera en 1878, «la clase [pobre] que no puede, sin sacrificar las necesidades más perentorias de la vida, comprar de una vez un libro entero que le cueste dos pesetas, [...] compra este mismo libro fraccionado y otros de mayor volumen, mediante pequeños desembolsos», y que la primera entrega de las llamadas «novelas por entregas» pudo ser, entre los años 1840 y 1960, el lugar estratégico de conversión de la necesidad, más o menos consciente, en demanda y consumo, más o menos efectivo y duradero, por parte de no lectores

¹ Cada uno de los cuadernos impresos en que suele dividirse y expendirse un libro que se publica por partes. Cada una de las partes numeradas de una publicación seriada (sinónimo: fascículo) (Martínez de Sousa, 1993: 339), «con la cooperación del consumidor coleccionador» (Botrel, 2002: 57).

que, con motivo de tener entre manos este preuncio de un futuro libro, pueden lanzarse a adquirirlo y a leerlo de manera fraccionada.

Como prolongación de las reflexiones ya llevadas a cabo muy especialmente en «La novela por entregas, unidad de producción y unidad de consumo» (Botrel, 1974) o «Los nuevos coleccionistas» (Botrel, 2002), desde un punto de vista más antropológico ya, examinemos e interpretemos las informaciones y los indicios que nos depara esta primera entrega, de dudoso o nulo estatuto bibliológico, sobre las expectativas y motivaciones y los subsiguientes mecanismos que pudieron obrar en la decisión, por parte de un lector futuro propietario de un libro en cuya producción cooperó (Botrel, 2002), de entregarse a la lectura, por primera vez, fuera de un ámbito escolar o coercitivo, por libre albedrío, y también de escoger una lectura.

Una posible contribución a una historia antropológica de la lectura.

1. LA PRIMERA ENTREGA

Para ello, es menester precisar la función atribuida a y desempeñada por la primera entrega de una obra por entregas, interpretando los «*scriptes éditoriaux*» (Rigot, 1992: 20), buscando, en la línea de la sociología del texto a lo Mac Kenzie, aquella relación entre la forma del primer cuaderno y el sentido del futuro libro.

Aunque entre 1840 y 1960, la primera entrega-prospecto pudo cobrar distintas formas, como género editorial, morfológicamente, se ofrece como un folleto suelto encuadernado a la rústica, pero íntima y estrechamente relacionado con el libro del que es prefiguración y sin el cual no tiene sentido: para los bibliotecarios es un no libro (pertenece a la categoría de las *ephemera*), es un paralibro o perilibro; para el lector y potencial propietario es un anuncio y una promesa de libro; para los semiólogos, como Genette, «es parcialmente un espacio extratextual», vestíbulo o umbral.

Suele constar de una cubierta ilustrada, de un prospecto y del primer cuaderno del libro, con portada también ilustrada, y una lámina.

Es algo efímero y perecedero, con una función instrumental transitoria de incitación, pero también algo duradero, ya que si no tiene vocación de formar parte como tal del libro y suele desaparecer cuando el libro llega a encuadernarse, sí entran en la confección del futuro libro la cubierta ilustrada, la portada y la lámina inserta, además del primer cuaderno.

Desde el punto de vista comercial, es una muestra enseñada y entregada a domicilio, por el editor vía repartidor, viajante o comisionado, en propia mano a unos posibles clientes, que hace las veces de cartel de propaganda y forma parte de la conocida estrategia del *marketing*: con la tentación que representa ese reclamo y/o cebo, como concentrado que es de elementos librescos, se trata de enganchar al lector potencial para que siga leyendo y, por ende, compre la sucesivas entregas, teniendo en cuenta las distintas facetas que, según los especialistas, obran en los procesos de compra y elección: las motivaciones de carácter hedonista, racional o utilitario (las razones subjetivas que impelen a consumir o comprar), o las éticas, relacionadas con sentimientos de deber u obligación moral, pero también todos los frenos que obran en contra.

Para el editor es una costosa y estratégica inversión, única manera de ir al encuentro de un posible cliente lector aún marginado y futuro socio capitalista. Costosa porque se

trata de un impreso de propaganda de bastante *lujo*, con tiradas cuantiosas y entregado gratis; en muchos casos primer verdadero contacto de un futuro lector con un elemento de libro.

Estratégica porque con el examen y la lectura gratuita de esta como «obertura» de 18 páginas y unos 50 000 caracteres y 3 láminas entregadas a domicilio por el repartidor, etc., se trata de seducir al posible lector y suscitar en él el deseo de proyectarse en un futuro libro —por coleccionar y hacer— de dos tomos «de regulares dimensiones», esto es, más de 2000 páginas en cuarto (casi 3 500 000 caracteres, cuando una novela como *La Regenta* consta de unos 2 200 000) y 12-14 láminas como promedio, y empezar a comprar durante 80 semanas —en la hipótesis más favorable— una sucesión de entregas que importarán entre 60 y 100 reales, 200 si se trata de dos tomos, o sea, el equivalente de cinco novelas clásicas en el año 1880 y nueve en 1920. Esto es claro motivo para que se cuide mucho, de manera repetitiva y casi ritual, este lugar y momento, que es a la vez un lazo de unión entre el lector y la obra, y un contrato tácito entre el lector-comprador y el editor: se trata, como dice un editor, de «llamar la atención del lector para inclinarle a que compre la obra». Se supone que la muestra y el discurso valorativo de una obra futura, pero ya enteramente contemplada, ha de permitir una suficiente proyección y, con la incitación, provocar el deseo de leer y la consiguiente decisión de compra. Con el añadido de que el lector tiene que darse prisa para decidirse ya que al día siguiente pasa el comisionado a recoger la paleta de suscripción o la entrega, «si no fuera de su agrado».

De ahí que, puestos a buscar cuáles pudieron ser las motivaciones o razones que indujeron a un lector a pasar de la primera entrega gratuita a comprar y leer las siguientes, supongamos que pudo existir cierta adecuación entre el discurso icónico y verbal, o la materialidad de la primera entrega como *rataplán* (Bonet, 2004: 3), y lo esperado y/o comprobado por el público a quien iba dirigido y que a las constantes que ahora vamos a destacar, a partir del análisis de un muestrario de 31 primeras y morfológicamente recurrentes entregas de «obras ilustradas repartidas por cuadernos semanales», publicadas en Madrid por Juan Muñoz Sánchez y Mariano Núñez Samper entre 1885 y 1920, se les pueda atribuir un sentido cara al conocimiento del lector y de su peculiar psicología en el momento clave de la entrega a la lectura y a la compra, como susceptible de enseñar y facilitar el camino del acceso al texto y a las imágenes que lo acompañan.

2. DE LA PRIMERA ENTREGA A LA LECTURA

De manera cuasi experimental acompañemos, pues, a un posible *primo* lector en el descubrimiento y lectura de una primera entrega, que el repartidor ha tenido «el gusto de pasar a sus manos», de la primera a la última página (aun si el orden de la lectura es cosa propia de cada lector), y observémoslo —es un decir— en su primera toma de contacto, incluso físico.

Lo primero que le salta a la vista es la *llamativa* y *artística* cubierta augural/inaugural, ilustrada y policroma, *cartel del libro* y *estandarte* o *etiqueta*, un *espacio espectacular* liminal por donde se entra en el libro y donde se visualiza, como en un escaparate, una combinación de complementarios elementos tipográficos e icónicos, capaces de captar y retener la atención del posible lector y que predictivamente introducen explícita o falazmente

a la historia y al texto. Sobre este «*passage obligé grâce auquel le lecteur se représente le livre, imagine être informé sur son contenu*» (Grivel, 2004), sus fundamentales características y función, solo destacaré la cubierta ilustrada como «mecanismo visual de incitación a leer» (Grivel, 2004: 288), reforzado por las dos láminas adicionales, que no supone unas competencias muy sólidas de lectura y comprensión vinculadas con la comunicación verbal, y que, por su «poder de fascinación», tiene mucho que ver con la «deseabilidad» del libro, al cual cubre y encubre.

En el corpus estudiado, destaquemos, pues, comparativamente, aquellos elementos o rasgos susceptibles de contribuir a la motivación y decisión del lector. Por ejemplo, la manera de poner en escena, cromolitográfica y melodramáticamente, de manera harto aparatosa, unos elementos escripto-visuales en este espacio ilustrado.

Lo que salta a la vista de cualquiera es la presencia de la policromía (se trata de una cubierta *a todo color, a varias tintas*), gracias a los nuevos procedimientos de reproducción, lo cual es entonces una novedad, algo asociado con más lujo que la tradicional ilustración monocromática, con un código cromático de colores casi primarios (blanco y negro, verde y, sobre todo, rojo para la sangre), crudos, sin ambigüedades, o sea sin *claroscuros*, y hasta *chillones*, de efectivos y efectistas contrastes acentuados por la técnica de la cromolitografía con tinta de imprenta y por el brillo que le da el charolado. Refuerza el carácter melodramático del dibujo, que se explaya por toda la plana (Parinet, 2004: 113) con sus colores cálidos, que pueden sugerir «unos sentimientos como la pasión, el amor» (Rigot, 1992: 167) y subrayar «la violencia de las acciones y de los sentimientos» (Parinet, 2004: 113).

Podemos comprobar que casi siempre se trata de una ilustración animada, más bien «*simpliste et lourdement expressive*» (Parinet, 2004: 1003), y vemos cómo los personajes aparecen con actitudes marcadas, de extremados y grandilocuentes gestos y posturas, con miradas, actitudes suplicantes o amenazadoras, cuerpos cadentes o tumbados, como consecuencia de una violencia representada por un sinfín de armas ofensivas. Con unos ambientes, ora góticos, ora *melo-realistas*, con un sistema de claro contraste dualista entre la violencia y la fragilidad, el mundo obrero y el mundo burgués, el exterior y el interior, y una clara melodramatización, hasta en el tratamiento de la *realidad* y la actualidad. Excepcionalmente se encuentra alguna connotación erótica o cómica, y no falta una intericonicidad con imágenes *cultas*.

En total: un espacio cerrado y casi autosuficiente, una situación compleja, pero inmediatamente descifrable y *legible*, capaz de atraer y cautivar la mirada y consonante con el título.

Se confirma la relevancia de las mencionadas características en la notable concentración de elementos icónicos, ya que casi en seguida aparece la portada/frontispicio, y luego una lámina prefiguradora de un momento de la diégesis que va a ilustrar con la consabida simultaneidad y analogía más que interpretación (Botrel, 1998), y que con 10 o 12 más ha de ritmar el curso del texto para acompañar el relato.

En total, esta obertura, con motivos sintéticamente expresados con fuerte (melo)dramatismo, se supone que habrá resultado «de mucho efecto» y aliciente, pero también de ayuda para interpretar el título del que es *fiel* visualización, con una inmediata identificación «si se conocen los códigos que la rigen» (Rivalan, 2004: 725), que pueden ser *editoriales*, pero también, de manera más *primaria, experienciales*, por mera analogía.

Después, más o menos consonante con la ilustración, el título dibujado con el nombre del autor a continuación (siempre con esta jerarquía que en el año 1900 ya empieza a ser arcaica), ambos insertos en la composición.

Observemos, con el editor, que el título es, con el autor, «poderoso cartel de propaganda que de una obra se puede hacer». El título «es bastante para despertar el mayor interés», «para que se comprenda que es una de esas obras de verdadera utilidad», «para presagiar un sinnúmero de emocionantes aventuras»; es «evocador y siniestro»; «la índole de la obra y el palpitante interés que encierra, así social como literario, se manifiesta evidentemente con su título» (*El calvario de un obrero*), etc.

Un rápido examen de los 58 títulos del catálogo, de 1922, de la casa editorial Mariano Núñez Samper permite observar una casi obligada estructura del título (artículo definido + sustantivo) y, cuando no, el nombre, con función explicativa/denotativa de la protagonista o del protagonista, la frecuencia del recurso a una ya arcaica morfología bimembre (*Matilde la Botonera o la expiación de un mal hijo*) o connotativa/intensificadora (*Los maldicientes o los corazones de cieno*, *El hijo de la noche o la herencia del crimen*, por ejemplo), y algunas formulaciones paradójicas o exclamativas (*¡Pobres madres!*), pero también algún subtítulo genérico («novela histórica», «novela de costumbres», etc.) y, lógicamente, ya que la ilustración de cubierta es analógica con respecto a un título analógico con respecto a la obra («el título es siempre síntesis de la obra»), con un campo semántico muy parecido, a base de referencias a marginales o miserables. Tanta recurrencia en la morfología, el contenido y la plasmación icónica de los títulos no puede menos que remitir a algo esperado por el lector, en función de una peculiar psicología a base de fascinación/repulsión o compasión y expectativa. Un rápido análisis semántico permite comprobar que predomina una inquietante oscuridad articulada alrededor de tres componentes: el crimen, el ocultismo y el vicio; con binomios lexicales: crimen y castigo, ocultismo y religión, vicio y virtud.

Para completar el análisis de la cubierta, es preciso notar que también aparece, de manera fija, el nombre del editor, inserto en un elemento del decorado y, luego, al pie de la cubierta con letras de molde Núñez Samper; y, casi siempre, aunque en letra diminuta y difícilmente legible, el del dibujante y el (cromo)litógrafo.

Con la cubierta, pues, ya se da a ver e imaginar el *programa* de la obra antes de que se dé a leer. Se trata de un primer discurso editorial gráfico, que llama la atención y despierta el deseo, y, al mismo tiempo, es un «signe de reconnaissance» (Parinet, 2004: 110), desarrollado a continuación en el prospecto y confirmado y acentuado, si cabe, por la portada y la lámina incluida entre las páginas 8 y 9 del primer cuaderno, con las mismas características y sin vínculo con el texto, aunque sí con la obra.

Pero antes se presenta al lector-comprador la papeleta de suscripción. El que venga inmediatamente después de la cubierta puede ser señal de que con solo este primer elemento dado a ver puede el lector determinarse y decidirse a comprar la obra. En ella se dirige el comisionado, en letras de molde, con todo respeto, al futuro señor suscriptor, invitándolo a «poner a continuación su nombre y señas de su casa», incluyéndolo, siquiera elementalmente, en el mundo de la cultura escrita y sellando con alguna solemnidad semijurídica su decisión y compromiso. Nos recuerda que esta primera entrega ha ido al encuentro del posible lector, vía reparto y, posiblemente, una presentación comentada.

Antes de decidirse, tal vez haya leído, no obstante, el prospecto discursivo que viene después del frontispicio gráfico y de la papeleta. Suele constar de 2 a 4 páginas donde, según

una costumbre calificada de *inveterada* alrededor del año 1910, se desarrolla un muy cuidado y codificado discurso editorial expresamente dirigido al público lector, a los lectores etc., en forma impersonal o directa, con la intención de permitir a este «mirar hacia adelante». Tiene una invariable y repetitiva organización donde se distinguen: la parte literaria, en que se expone y valora la idea de la obra, la parte material y las condiciones de suscripción, para un destinatario explícito (el lector) y con finalidad explicitada (la lectura).

3. EL LECTOR Y LA LECTURA

El prospecto está dirigido al «lector», a los «lectores», a los «señores lectores», a «nuestros lectores», a «nuestros abonados», a «nuestro público», con formulaciones casi siempre impersonales (en tercera persona) y excepcionalmente directas y conativas («ustedes», «lea»). Tal público *modelo* no lo caracteriza sociológicamente el editor, aun cuando se refiere a unos autores *populares* o a la serie como una *biblioteca popular* y utiliza una vez el término *pueblo*. Más bien cuida, sobre todo cuando de novelas de Luis de Val se trata, que son las más *sociales*, de fundirlo en un conjunto sociológicamente indeterminado («todos los públicos», «todos los hogares», «todo el mundo»), intergeneracional (la juventud, el «más inocente») e interclasista («un libro donde con forma amena e interesante se desenvuelven problemas de vital interés para nuestra clase obrera, y dignos de atención especial por parte de la clase media, así como de estudio para la directora», proclama el prospecto de *Alma obrera*), como si uno de los argumentos *comerciales* estribara precisamente en que se trata de algo compartible por todos.

La segunda característica es que cada obra se inscribe en una colección («la novela que hoy ofrecemos»), con referencias constantes al «creciente favor» o éxito, a la aceptación de la obra y, en su caso, a anteriores obras del mismo autor: se trata de una nueva obra dentro de la biblioteca de obras ilustradas, o dentro de la producción de un autor, o que tiene «un perfecto enlace» con otra en una serie. Es, pues, una garantía de conformidad y novedad al mismo tiempo: lo nuevo dentro de lo conocido, una sorpresa sin sorpresa.

Esto como rasgos estructurales y creo que fundamentales.

Dentro de este marco de referencia, interviene la caracterización de la *Parte literaria* y de la *Parte material* de la obra.

Un análisis sistemático de la presentación de la *idea de la obra*, con un *seudoresumen* o *esquema del argumento*, permite observar algunos invariantes, consonantes con los de la cubierta y de las distintas láminas, como son el dualismo (verdugos y víctimas, infamia y honradez, vicio y virtud, etc.), el *vitalismo*, el dramatismo y la sollicitación de lo afectivo («conmover drama»), pero también la realidad (la «vida real» donde «rugen y estallan las pasiones», con «los vicios, luchas, preocupaciones e ideales que se agitan en su seno», sus dramas) de la que es fiel, exacto reflejo o copia, con personajes «de carne y hueso» que «piensan y sienten, como se siente y piensa en la vida real», destacándose «los tesoros de observación» y la dimensión verdadera de la obra, por lo que a contenidos se refiere: lo dice muy a las claras el redactor del prospecto de *La miseria del hogar*: «no es uno de esos cosmorama literarios en forma de novela sino copia fiel de los dramas de la vida».

Quién se haya interesado por las prácticas de los hombres y mujeres de las capas populares hoy, no dejará de notar cómo este discurso, al inscribir los textos en otra realidad

que el de la realidad textual, remite muy a las claras a unas modalidades de lectura y de construcción del sentido relativamente libre de referencias literarias adquiridas, pero no de esquemas ético-prácticos de experiencias, con historias *verdaderas, reales* o escritas como si lo fueran. Lo cual supone en el lector una actitud de participación, de identificación admirativa o de repulsión, con la función catártica de los personajes, en una palabra, con una estética indisociable de una ética. Sobre tales expectativas y resortes se apoya el discurso del prospecto, al pretender incitar a la lectura y a la compra o a la compra y a la lectura.

En la presentación de los ingredientes de la obra (el *argumento* o la *acción*, más que los personajes) y en la valoración del estilo («vigoroso y galano», «vibrante, «florido y culto», «ameno y brillante», etc.), recurre el prospecto a una elemental y sobada retórica: son calificativos binarios, como hemos visto, y a menudo antepuestos («terribles escenas», «extraordinarias sorpresas»), prefiguradores de la «maleza adjetival» que, según Bonet (2004: 3), caracteriza el arte de la novela folletines; unas acumulaciones de frases sin verbo (nominales), con una abrumadora o halagüeña sensación de abundancia y hasta empalagosa hartura desde ya y para el futuro. Con una pertinaz propensión a afirmar un principio de autoridad, con el repetido recurso al discurso absoluto («no puede ser más grande ni encerrar mayores enseñanzas»), superlativo («la más conmovedora y más sentida de cuántas...») o hiperbólico («magistral trabajo», «inmenso drama», «peripecias sensacionales», etc.). Se trata de un discurso muy claramente encomiástico o meliorativo del que en algún momento llega a burlarse el redactor del prospecto, deseoso de «no apelar al ya gastado recurso de las alabanzas». Se proyecta constantemente en un seguro futuro traducido por el recurso a la presentificación de algo que no se ha cumplido todavía o al tiempo de la segura realización como es el futuro («el lector devorará las páginas del libro...»), con la garantía, pues, para el lector, de un «palpitante interés», del «ansia febril que todo esto inspira», que «no decae ni un instante», «ni un solo momento», sino que es creciente («el lector devorará las páginas del libro cada vez con mayor afán»), como si la prometida posesión no tuviera fin. Otra vez llama la atención el sistemático prometer al futuro lector, de manera dogmática, la intensidad de lo que, cautivado, ha de experimentar individualmente, pronosticando hasta sus efectos: «su argumento es de un interés tan palpitante y se desarrolla de un modo, que despierta una curiosidad tal, que con dificultad se abandona la lectura», «una vez leída la primera página es imposible dejarla de la mano a causa del inmenso drama que en ella se desarrolla», «no hay que decir que el lector no salta ni una sola línea». La finalidad de la obra se presenta repetidas veces como amoldada a una dogmática muy clásica: «la finalidad de toda obra literaria debe ser instruir deleitando», aunando «amenidad y trascendencia», «amenidad e instrucción», etc., subyugando «el corazón y la inteligencia», con valor artístico, buen gusto y «sana moral», en la forma y en el fondo» por supuesto.

Una obra digna, pues, de las «mejores bibliotecas». Una obra conforme y completa, todo lo que se puede/ha de desear en la perspectiva del acceso a un saber legítimo y un placer lícito: la razón y el sentimiento, lo colectivo y lo individual. Interesa ver al respecto cómo se recalca la idea de que no se trata de obras *de puro solaz*, o distracción, dando pie para un amago de distinción que parece consistir en no distinguirse de la norma dominante, desde una representación de lo que es leer y ser lector: «Al entregar esta obra al lector, solo le decimos: Lee y piensa. Nada más», afirma con una solemnidad casi bíblica

el editor en algún momento, consagrando al lector dentro de una normativa propia de las elites, y el lector se lo habrá agradecido. ¿Podrá haber sido motivo de compra?

Corroborra esta línea un discurso muy conservador y tranquilizador sobre la *lectura* («la sana lectura» vs. aquellas que pueden «fatigar la imaginación», etc.), como si el editor quisiera contestar de antemano las posibles prevenciones existentes al respecto e interiorizadas hasta por los no lectores.

Luego no pueden faltar algunas líneas valorativas —meliorativas e hiperbólicas— del autor («uno de los más distinguidos y populares escritores»), con halagüeñas equiparaciones con autores del canon nacional y extranjero (Dante, Víctor Hugo o Joaquín Dicenta), contando con cierta experiencia y cultura por parte de un lector capaz de saber quién es quién. Lo mismo pasa con el ilustrador («uno de los más geniales y correctos, principales, notables, etc. artistas»), ya que se trata de una doble autoría de hecho.

Tanta recurrencia al filo de los prospectos, además de suponer cierta adecuación entre lo anunciado y lo adquirido y tal vez leído, autoriza quizá para atribuir al prospecto ritualizado —«Por ser casi obligada la presentación de toda obra al público, diremos algo de ella, aunque mejor querríamos callar», llega a afirmar el editor— un valor en sí para el futuro lector y para configurar el horizonte de expectativa del codiciado y disputado lector. Para pensar que el anunciar determinadas satisfacciones remite a algunas necesidades indirectamente reveladas, desde unas conocidas motivaciones que también se vuelcan en la *Parte material* del producto anunciado. Algo que por falta de espacio dejo sin desarrollar.

4. EL PRIMER CUADERNO

Viene después, con el primer cuaderno de 16 páginas (con una lámina), el principio de la obra, con una parte del primer capítulo, primera prueba de la conformidad del producto con lo anunciado, con un código de puesta en página muy consonante con la esencial fragmentación de la lectura y de la narración, con una multiplicación de divisiones internas (partes, capítulos, con sendos títulos, subtítulos párrafos, diálogos, etc.), puerta y camino por el que el lector se adentra en una lectura que, efectivamente, suministra casi todo lo prometido en la parte literaria del prospecto.

El que lea esas primeras páginas podrá comprobar que, en efecto, no faltan desde el principio los anunciados resortes del relato, con mucha atmósfera nocturna y sus tormentas, como en la novela gótica, las acumuladas peripecias (asesinatos, cadáveres, raptos, embozados, tapadas, cartas robadas, conversaciones oídas en secreto), la abundancia de personajes: son los *motivos* de una obertura que ya empiezan a *sonar*. Sin que se trate de algo sistemático, el frecuente corte final de la página 16, enigmático o efectista, deja en suspenso al lector y puede ser de un palpitante interés y servir de *enganche* definitivo para que este, llevado de la mano del narrador, tal vez llegue también a leer las ochenta y tantas entregas o dosis de lectura que le quedan, para llegar a una posible y frustrante conclusión. Al lector, a quien se le prometía el interés palpitante, constante y creciente, correspondería, pues, según Laureano Bonet (2004: 3), un lector «hipnotizado» o «vampirizado».

5. UNA INTERPRETACIÓN ANTROPOLÓGICA

Conste que no hemos presenciado ninguno de esos misteriosos momentos de primera entrega a la lectura, ni preguntarle a los neo-lectores cuáles fueron su motivación o los elementos que provocaron el *déclit* o chispazo. Tampoco sabemos si siguieron leyendo la obra suscrita, y menos hasta el final.

Porque es preciso descartar, por supuesto, una visión mágica de la conversión: no bastaron los argumentos ni las pruebas avanzadas; el leer como necesidad se va construyendo hasta la toma de conciencia y el paso al acto se ha ido preparando con una aculturación, en la que entra la misma primera entrega, pero también el entorno, las representaciones, la escuela, la calle, etc., elementos todos que pertenecen a la nueva historia, también antropológica, de la lectura y de lo escrito.

Así y todo, sobre lo que permitió tal *déclit* (chispazo) —la decisión de leer o la elección de tal o cual obra— y la «experiencia inaugural» (Hébrard, 2005: 137), la bibliografía material nos suministra algo más que meras hipótesis: el recurso a unas motivaciones y argumentos reiterativos que, por muy rituales que parezcan al propio redactor del prospecto, parece que no pueden faltar para el público-blanco, nos permite sugerir que el paso al acto de comprar y leer de alguna manera pasa por estas motivaciones y garantías —son poderosas palancas—, y también comprobar que «ayuda u obliga al lector a proyectarse en la posesión final de un libro cuidadosamente valorado en todos sus aspectos» (Botrel, 2002: 57), haciendo que «la capacidad de inversión simbólica se adelant[e] [...] a la inversión económica» (Botrel, 2002: 59). Remiten a una posible y, para nosotros, sorprendente práctica, como puede ser el leer a lo largo de cuatro años, semana tras semana, una obra fraccionada, etc.

Más allá de las consabidas técnicas comerciales del charlatán, todo está orientado, por una parte, a despertar y avivar el deseo latente, tal vez aún inconsciente, jugando con una libido a la vez compartida y específica, creando la ilusión; y, por otra, a dar en poco espacio, el del prospecto y del primer cuaderno, un inmediato placer, anticipando la satisfacción que puede suministrar una falaz hartura.

En la consabida dialéctica entre el deseo y la posesión, ofrece la primera entrega la posibilidad de acceder a algo codiciado, siquiera fragmentaria y fugazmente, generando al mismo tiempo un sentimiento de frustración tan importante para el editor como para el lector, quien puede vivir (comprándolo), semana tras semana, el deseo y su satisfacción.

Cabe interrogarse sobre otros aspectos del tema, entre antropológicos y sociológicos, revelados por el estudio de esta primera entrega.

Es, por ejemplo, la específica relación con el tiempo que instauran la primera entrega y las siguientes: el tiempo inmediatamente vivido y la proyección simbólica en un tiempo por vivir y la inscripción en un tiempo largo, con el pedagógico acompañamiento de la entrega semanal y del narrador que le habla y lo guía en su lectura, ritmando y llenando con la compañía de una ilusoria abundancia de ínfimas cantidades de lectura.

O la posibilidad, efectivamente ofrecida, de proyectarse visualmente en un futuro texto, y materialmente en un futuro libro, desde la precariedad y escasa capacidad de proyección que caracterizan a las capas populares. Podemos observar que el riesgo, e incluso atrevimiento, que supone para el lector tal vuelco económico y personal, queda como

mitigado por un discurso del editor, un discurso tranquilizador, de legitimación con el acceso a una conformidad portadora de distinción, y de seguridad, suministrada por la muestra, la colección o el ritual.

Tras la iniciación, la impaciente espera se compagina con el sereno acostumbramiento y da lugar a una fidelización y cooperación, recompensada con el incentivo en alguna época de un *suntuario* regalo.

También llama la atención que el editor, al dirigirse al público, le honre formalmente con toda su consideración y le atribuya el conocimiento y la experiencia, dándole la ilusión de poder acceder siquiera simbólicamente al mundo de referencia dominante, el de la cultura escrita legítima y el del consumo suntuario de los pudientes —el del *gran* lujo—, con la adquisición, que por ser fraccionada es tal vez más deseada, de una gran cantidad de páginas y lectura y de un enorme, abultado, voluminoso archilibro o novelón de hasta 30 cm lineales.

6. CONCLUSIÓN

Al filo de los años, repetidamente, la primera entrega ha salido al encuentro de unos nuevos lectores y de sus expectativas, conscientes o inconscientes, para, repetidamente, iniciarlos a la cultura escrita y, tal vez, incorporarlos a ella, poniéndose «al alcance de todas las fortunas». Se lo habrán agradecido los lectores por muy caro que lo pagaran.

No se nos oculta que esta forma de acceso al libro solo es un anzuelo más, que coexistió ecológicamente con otras (como el folletín en la prensa, la novela a peseta, las historias de cordel, etc.) y que no bastó el que se estableciera el contacto con todos aquellos elementos, muchos de los cuales pertenecen a la mera técnica comercial, para que se decidieran todos los destinatarios y lectores de las primeras entregas a comprar o leer las siguientes.

En el complejo proceso que lleva a los no lectores a entregarse a la lectura, la primera entrega no crea una necesidad sino que se *ofrece*, tentadora y legitimadora a la vez, idónea pues, para imperfectamente satisfacerla; una satisfacción que comúnmente se nos antoja de poca monta, pero que una historia cultural socio-antropológica, atenta a la relatividad y diversidad de la vivencia de unos valores confiscados por la ideología dominante, puede llegar a legitimar con todo el protagonismo histórico que a ciencia cierta tuvo.

Como fue la lectura efectiva, es otro cuento (o estudio).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BONET, Laureano (2004). «La biblioteca folletinesca: una tentación permanente», *Insula*, 693 (septiembre), pp. 3-4.
- BOTREL, Jean-François (1974). «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, pp. 111-155.
- BOTREL, Jean-François (1998). «Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)», en L.-F. Díaz Larios, E. Miralles (eds.), *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 471-486 (+ 3 pp. de ilustraciones).

- BOTREL, Jean-François (2002). «Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX», *El Libro antiguo español. VI. De libros, Librerías, Imprentas y Lectores*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 53-65.
- GRIVEL, Charles (2004). «De la couverture illustrée du roman populaire», en J. Migozzi, Ph. Le Guern (eds.), *Production(s) du populaire. Colloque international de Limoges (14-16 mai 2002)*. Limoges: Pulim, pp. 281-305.
- HÉBRARD, Jean (2005). «Peut-on faire une histoire des pratiques populaires de lecture à l'époque moderne? Les nouveaux lecteurs revisités», *Histoires de lectures, XIX-XX^e siècles*, présentées par J.-Y. Mollier, *Matériaux pour une histoire de la lecture et de ses institutions*, 17, pp. 105-140.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1993). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PARINET, Elisabeth (2004). *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX^e-XX^e siècle*. Paris: Seuil.
- RIGOT, Huguette (1992). *Les couvertures de livres. Approches sémiologiques et sociologiques des marques editoriales*. Thèse de doctorat EHESS. Marseille.
- RIVALAN-GUÉGO, Christine (2004). «Texto e imagen: la cubierta al encuentro del público», en Pedro M. Cátedra, María Luisa López-Vidriero (dirs.) y María Isabel de Páiz Hernández (ed.), *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, tomo II. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 719-729.
- RUIZ AGUILERA, Ventura (1878). «La primera entrega», *Almanaque de la Institución libre de Enseñanza para 1879 ordenado por Hermenegildo Giner, con la colaboración de varios escritores*. Madrid, pp. 211-124.

RESCATE DE ARCHIVOS E INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
PARA UNA JUSTA VALORACIÓN DE LA LITERATURA
COLONIAL. EL SEMINARIO «SAN ANTONIO ABAD»
DE CUSCO Y EL ROMANCE FUNDACIONAL
DE LA LITERATURA ARGENTINA COMO CASOS TESTIGOS

Sofía M. CARRIZO RUEDA
Universidad Católica Argentina – CONICET

La riqueza que la literatura española había comenzado a forjar desde la Edad Media, acrecentada de modo tan extraordinario durante los Siglos de Oro, emprendió, poco tiempo después del descubrimiento, constantes viajes a tierras americanas. Encontró allí las oportunidades necesarias para nuevas realizaciones, y el resultado fue una original productividad discursiva que, conservando rasgos de la herencia hispánica, demostró, asimismo, el extraordinario potencial de estos para transformarse, adaptarse e intervenir en las situaciones inéditas de los nuevos contextos sociales y del mestizaje de culturas.¹

Sin embargo, estos procesos de conservación, mutación y novedad del período colonial no siempre han sido debidamente valorados. A veces, por una visión eurocéntrica para la que solo se trataba de procedimientos que copiaban modelos peninsulares; otras, por posturas nacionalistas americanas que no encontraban nada propio en la cultura anterior a las declaraciones de independencia; y también, por la presión de algunos clichés

¹ He comprobado, por ejemplo, en la crónica del peruano Huamán Poma de Ayala, una adaptación del motivo de la «Alegoría de los meses» a las características del espacio andino. Cf. Carrizo Rueda, Sofía M. (2005). «Meses, hombres y naturaleza. La investigación de la herencia medieval en las crónicas americanas y la actual polémica sobre Huamán Poma», en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Universidade da Coruña: editorial Toxosautos, tomo II, pp. 79-88.

estéticos que no permitían apreciar la originalidad de un nutrido corpus de textos surgidos en el mundo novohispano. Solamente algunas grandes figuras, como el Inca Garcilaso de la Vega o sor Juana Inés de la Cruz, fueron estudiadas al lado de los escritores del período áureo español; pero desprendidos, generalmente, del contexto de intensa actividad literaria que, a lo largo de toda América, buscaba una voz propia para circunstancias tan novedosas como la sorprendente naturaleza que les servía de escenario.

Por fortuna, actualmente están avanzando los estudios que indagan las peculiaridades de los discursos coloniales desde perspectivas que comprenden sus raíces europeas, las relecturas que se produjeron en los contextos americanos y un potencial de continuidad que fue capaz de nuevas adaptaciones, incluso en épocas posteriores a los períodos independentistas.² No obstante, hay que subrayar que se trata de una labor tan enormemente compleja como dilatada, y que todavía no ha podido alcanzar el desarrollo necesario por la extraordinaria cantidad de materiales, el abandono secular que han padecido la mayoría de ellos, los planes de estudio desactualizados que no proporcionan las herramientas necesarias para este tipo de trabajo, la discontinuidad que a causa de diferentes razones afectan a las investigaciones, las enormes distancias e incomunicación que en tierras americanas separan a unos centros de otros, y los prejuicios que no han desaparecido por completo. Estos sostienen, todavía, una generalizada falta de calidad o/y atribuyen, indiscriminadamente, a la totalidad del corpus de la literatura novohispana, la representación del discurso hegemónico de la metrópoli, sin reparar en una evidente multiplicidad de propósitos. Pasos indispensables, para ir allanando tantas dificultades, son los escrupulosos relevamientos de archivos y los sólidos trabajos filológicos que pongan en manos de los estudiosos ediciones iluminadoras de las peculiaridades de cada texto y que permitan separar, con argumentos apropiados, la paja del trigo. En consecuencia, revisaremos, en las siguientes páginas, dos casos que ilustran los grandes progresos que pueden concretarse cuando se avanza a fondo sobre estos objetivos.

1. UN ARCHIVO OLVIDADO EN EL CORAZÓN DEL TAWANTISUYO

Resulta ejemplar, por sus características y sus fructíferas repercusiones en la investigación del legado colonial, el dificultoso rescate del archivo del Seminario San Antonio Abad de Cusco, cuya relevante influencia en el desarrollo humanístico de Sudamérica, entre el segundo tercio del siglo xvii y fines del xviii, ha comenzado a salir a la luz hace pocos años. La elección del Cusco para la fundación de un seminario conciliar se correspondía con los propósitos de conservar la que había sido la capital del Tawantisuyo, como centro espiritual de esa dilatada región andina. Fue así que san Antonio Abad llegó a ser muy pronto —y por más de 200 años— un núcleo de extraordinaria irradiación cultural que cubría la región sur de los Andes, con estudiantes y clérigos que provenían no solo de Perú, sino también de territorios muy lejanos que hoy pertenecen a Bolivia, Argentina y

² Juan Alfonso Carrizo recogió en el norte de la Argentina, a principios del siglo xx, coplas populares que recordaban sucesos de 1873. Se referían a una gran hambruna a través de un combate alegórico entre los alimentos de la zona y las huestes del hambre, en términos muy próximos a la «Batalla de Carnal y Cuaresma», cf. Sofía M. Carrizo Rueda (2007). «Formas y procesos de apropiación del tópico medieval de *Carnal* y *Cuaresma* en coplas tradicionales argentinas», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, n.º 293-294, pp. 525-541.

Paraguay. Durante ese período su archivo no cesó de enriquecerse, particularmente con melodías que se integraban en diversos géneros literarios y con numerosas composiciones musicales. Pero los cambios históricos y sociales del siglo XIX no solo frenaron tal crecimiento, sino que terminaron por dejar en un completo olvido todo aquel acervo. Pasaron alrededor de 150 años hasta que Rubén Vargas Ugarte descubrió en el Seminario, en 1953, un repositorio con más de tres mil folios manuscritos donde abundan testimonios de villancicos, loas, comedias, óperas, tonadas escénicas y serenatas.³ Sin embargo, la recuperación del archivo atravesó por grandes esfuerzos y zozobras que ilustran las dificultades de toda índole que acechan a esos propósitos.⁴ Ya en el siglo XXI, un convenio establecido entre el Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega, de la Pontificia Universidad Católica Argentina, y la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Perú dio lugar a que la directora del instituto argentino, Diana Fernández Calvo, junto a un equipo de investigadores de ambas instituciones que actuó bajo su dirección, llevaran a cabo una impresionante labor de transcripción, curaduría e interpretación que ha logrado poner el nutrido corpus a disposición de la comunidad científica. Gracias a la cual se puede, además, comprobar un fecundo potencial para generar nuevos proyectos.⁵

2. LOS ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

En la mayoría de los géneros recogidos en el repositorio, es apreciable la interacción de la palabra y la música, razón por la cual llamaron, en principio, la atención de los musicólogos. Pero, en virtud de dicha inseparable constitución genérica, las investigaciones han descubierto un amplio campo para estudios interdisciplinarios en los que es preciso el abordaje literario.⁶ Por nuestra parte, tenemos que decir que, gracias a estas indagaciones, pudimos tomar contacto con dos versiones cusqueñas de la comedia *Antíoco y Seleuco* o *A buen padre mejor hijo* de Agustín Moreto y Cabaña, con ciertas características propias que, a nuestro juicio, deben ser consideradas en una historia general del teatro en lengua española. Estas variantes, respecto al texto estrenado en España en 1662, consisten en que algunos fragmentos funcionales al desarrollo de la trama aparecen como cantados y no recitados, y se integran con un elaborado acompañamiento instrumental que interviene, dramáticamente, en ciertos momentos de la obra. Respecto al origen y a la alta calidad de esta tarea de musicalización, hay que señalar que los estudios la han atribuido al monje agustino Esteban Ponce de León, probablemente nacido y formado en Lima, quien desarrolló, como maestro de capilla de la catedral de Cusco, una reconocida trayectoria dentro de la música dramática y religiosa.⁷ Ciertos aspectos, que se consideran propios de su estilo, radican en las influencias del maestro francés Jean-Baptiste Lully, las cuales han sido

³ Para la historia del Seminario y su archivo, cf. María José Quezada Macchiavello (2010). «Un acercamiento y una mirada pertinente», en Diana Fernández Calvo (dir.), *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 13-14.

⁴ Sobre la accidentada recuperación del archivo, cf. María José Quezada Macchiavello, *loc. cit.*

⁵ Los estudios que recoge el citado volumen dirigido por Diana Fernández Calvo, constituyen un panorama ilustrativo de la labor realizada y sus proyecciones.

⁶ Véase, por ejemplo, Roxana Gardes de Fernández. «Un estudio genético y de semiosis teatral. Los textos dramáticos representados en el Seminario San Antonio Abad del Cusco», *op. cit.*, pp. 241-292.

⁷ Diana Fernández Calvo. «La música dramática en el virreinato del Perú», *op. cit.*, pp. 53-54.

subrayadas, entre otros rasgos distintivos de dichas intervenciones musicales en la comedia de Moreto, por estudiosos de la musicología.⁸

A nuestro juicio, varios aspectos deben ser destacados respecto a la importancia que revisten estas versiones de *Antíoco y Seleuco* con fragmentos musicalizados. En primer lugar, que no se trata de un hecho aislado, sino que forma parte del fenómeno europeo merced al cual la intervención de la música en las representaciones no cesó de crecer en cantidad, funcionalidad dramática y calidad de las composiciones. Evolución del discurso teatral que no tiene nada de extraño en los momentos en que la ópera iba despertando cada vez más entusiasmo, poniendo en evidencia el creciente interés del público por la fusión de la música y la poesía dramática. Esta evolución, que ha comenzado a ser estudiada en España,⁹ puede ser rastreada también en manifestaciones contemporáneas del Perú virreinal que, en muchas ocasiones, como la citada, se debieron a los aportes originales de artistas nativos o afincados en el virreinato.¹⁰ El segundo aspecto a subrayar es que, si bien el teatro de los Siglos de Oro españoles contó siempre, como es sabido, con la participación de la música, el estudio de este elemento quedó postergado durante bastante tiempo por el interés centrado en la palabra. Sin embargo, en los hechos, las interacciones de versos con melodías, así como el proceso de su incrementación, han terminado por demostrar la necesidad de análisis interdisciplinarios que consideren ambos discursos.¹¹ Por esta razón, considero que un estudio de la historia de la recepción de la obra de Moreto, en general, y de su *Antíoc*, en particular, debería incluir la etapa de musicalización que registra el manuscrito colonial. En cuanto al tercer aspecto que, según entiendo, no se debe obviar, es que esta comedia, cuyas versiones cusqueñas fueron representadas en 1743 y 1747,¹² recreó, ante un público de mediados del siglo XVIII, el antiguo motivo medieval de *las bodas de Enero y Mayo*. Numerosas versiones, burlescas como la de Chaucer, trágicas como *El castigo sin venganza* de Lope de Vega —que influyó en la obra de Moreto—, o con algunas ironías y apelaciones a la razón de comedias como la que nos ocupa, contaron, a lo largo de varios siglos y a través de diversos géneros literarios, la historia conflictiva de un matrimonio marcado por una gran diferencia de edad y un tercero en discordia, hijo o amado como tal por el más que maduro marido.¹³ En consecuencia, respecto a este tercer punto, lo que deseo destacar es que una investigación en profundidad sobre la constitución de los discursos coloniales tiene que incluir, entre sus

⁸ Nilda Vineis. «Análisis musical del repertorio dramático del archivo», *op. cit.*, pp. 300-304.

⁹ Cf. Francisco Javier Bravo Ramón (2015). *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*. Vigo: Academia del Hispanismo.

¹⁰ Por ejemplo, *La púrpura de la rosa*, con texto de Calderón y música de Tomás de Torrejón y Velasco, compositor español residente en Perú, fue representada en el palacio virreinal de Lima en 1701. Cf. la edición comentada y anotada de esta versión en Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco (1990). *La púrpura de la Rosa*, en Ángeles Cardona et al. (eds.). Kassel: Reichenberger.

¹¹ Cf. María Asunción Flórez Asensio (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVI*, 2 vol. Kassel: Reichenberger.

¹² Diana Fernández Calvo. «La música dramática en el virreinato del Perú», *op. cit.*, pp. 54 y 58.

¹³ Sofía M. Carrizo Rueda (2015). «Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y transmisión de temas y motivos medievales a través del teatro musical», en Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: CILENGUA, pp. 417-429. Me he ocupado de un tema afín en Sofía M. Carrizo Rueda (2010). «De los motivos medievales a los libretos de ópera. Transmisión y mediaciones. *Flores y Blancaflor*, la picaresca de Mateo Alemán y *El rapto en el serrallo* de W. A. Mozart», en Devid Paolini (coord.), *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor de Joseph T. Snow*, vol. II. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 66-82.

variados aspectos, un conocimiento de la literatura de la Edad Media española, para poder percibir y calibrar su participación en la red intertextual.¹⁴ Pero hablar de los saberes necesarios para estas tareas nos lleva a la cuestión imprescindible de las ediciones filológicas.

2. UN LARGO PEREGRINAJE PARA EL RECONOCIMIENTO DEL POEMA INAUGURAL DE LA LITERATURA ARGENTINA

La composición conocida como *Romance* de Luis de Miranda, escrita en el territorio del Río de la Plata por un testigo que presenció y padeció los hechos trágicos que siguieron a la primera fundación de Buenos Aires (1536), no fue considerada un texto literario hasta que Ricardo Rojas la incorporó a su *Historia de la literatura argentina*. Subraya el autor: «Voy a transcribir y comentar este canto que por primera vez se incluye en la historia literaria del Río de la Plata».¹⁵ Pero, inmediatamente, hay que aclarar que, para Rojas, su único mérito consistía en estar al principio del orden cronológico y no guardaba relación con valores artísticos. Las actitudes despectivas hacia la escritura del *Romance* fueron reiteradas durante varios años, como puede verse en estos ejemplos: «El *Romance*, prosaico y pedestre, no tiene de tal sino el nombre y su valor es puramente histórico-documental»; «Más que una elegía el poema es una crónica rimada de un versificador desmañado».¹⁶

Juicios como estos consolidaron la idea de que la composición era un testimonio histórico al que un clérigo soldado había pretendido revestir con ropajes literarios sin tener la más mínima formación para hacerlo. Hubo que esperar a que nuevos métodos de análisis del discurso y cambios de perspectivas en los criterios estéticos dieran lugar a otro tipo de apreciaciones. Y así, casi sobre el final de los años ochenta, Beatriz Curia editó la composición de Miranda, acompañándola de un estudio preliminar donde manifiesta: «su poema, símbolo de una experiencia humana colectiva, arraiga en lo histórico para trascenderlo en una expresión definitivamente poética».¹⁷ Su análisis del texto no pierde de vista la fundamentación de esta aseveración y demuestra, por ejemplo, que los recursos retóricos de la *gradatio*, la *amplificatio*, la antítesis, la anáfora y otros son los que prestan fuerza emotiva a la descripción de los efectos del hambre que asoló a la muy joven Buenos Aires.¹⁸

Poco después, el azar, que a veces se cruza en la tarea de los investigadores con descubrimientos insospechados, intervino para que continuara evolucionando la valoración de

¹⁴ Recuérdense los ejemplos citados en las notas 1 y 2.

¹⁵ Ricardo Rojas (1948). *Historia de la literatura argentina. Los coloniales I*. Segunda parte. Buenos Aires: Guillermo Kraft, p. 93.

¹⁶ Respecto a los detractores del *Romance* y los errores que cometieron, cf. Sofía M. Carrizo Rueda (2005b). «El descubrimiento de una fuente del *Romance* de Luis de Miranda y su filiación con la poesía española del siglo XVI», en Graciela Maturó (ed.), *El humanismo indiano. Letras coloniales hispanoamericanas del Cono Sur*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 325 y 328-329.

¹⁷ Beatriz Curia (1987). *Múdenos tan triste suerte. Sobre el Romance de Luis de Miranda*. Mendoza: FFL-CA-DEI, p. 10. El *Romance* ha llegado a través de un manuscrito incluido al final de un expediente sin fecha que se encuentra en el Archivo de Indias. El expediente se ha datado en 1569 y respecto al *Romance* no hay acuerdo. Se ha propuesto un término *a quo* de 1537 y un término *ante quem* de 1569. Una copia del original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Cf. Curia, *op. cit.*, pp. 17-23.

¹⁸ Cf. Curia, *op. cit.*, pp. 49-50.

aquel primer poema del Río de la Plata. Ocurrió que quien escribe estas líneas, mientras revisaba en la Biblioteca Nacional de Madrid un manuscrito de Juan del Encina, halló unas *Coplas* cuyo inicio es idéntico al del *Romance* de Miranda. Se trata de las *Coplas sobre el año de quinientos y veynte y uno*,¹⁹ y el cotejo de ambas composiciones, por las materias tratadas, los tópicos, las imágenes, el uso de los recursos retóricos e, incluso, por el orden de la exposición, no deja ninguna duda, a mi juicio, acerca de que las *Coplas* de Encina son el hipotexto por el que se guió el clérigo de la expedición de Pedro de Mendoza.

3. MATERIA HISTÓRICA Y ESTRUCTURA POÉTICA

Las tres primeras estrofas del *Romance*, al igual que la larga tirada inicial de Encina, recuerdan el levantamiento de los comuneros en tierras de Castilla, quienes son calificados como *malos* y opuestos a los *buenos caballeros* leales a Carlos I. A continuación, Miranda equipara aquel suceso con la conquista del Río de la Plata, empresa que conceptúa como *subsecuente* del hecho anterior. Los prejuicios de los primeros estudios llegaron a considerar esta introducción una extravagancia carente de toda relación con el resto del poema, lo cual se aducía como una muestra más de la falta de pericia literaria del autor, y Rojas llegó a suprimir los doce primeros versos al editar el *Romance*. Sin embargo, en primer lugar, el examen de los hechos históricos demuestra que el adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca, de quien Miranda fue partidario, estuvo en los sucesos de la península entre los caballeros leales a la corona, mientras que varios de los oficiales que lo prendieron en el motín de Asunción de 1544, habían sido comuneros en España.²⁰ La filiación de integrantes de los bandos enfrentados por la conquista del Río de la Plata aclara el concepto de *subsecuente*, con el que Miranda aludió a que los conflictos españoles se trasladaron a América. Además, el análisis de los aspectos literarios que realiza Curia demuestra que la oposición *malos/buenos caballeros* de los primeros versos vertebró el desarrollo de toda la composición. De los elementos expuestos se deduce, en primer lugar, una evidente coherencia estructural enraizada en la postura política, y, además, el hecho de que esta fuera compartida con la de Encina, ilumina la elección de sus *Coplas* como hipotexto. Pero el análisis aporta más elementos definitivos.

La composición de Encina parte de la descripción y condena del levantamiento comunero, con el objeto de demostrar que la hambruna que ese mismo año asoló tierras de España fue el merecido castigo enviado por Dios. Y este es, exactamente, el esquema de pensamiento que sigue Luis de Miranda: aquellos a quienes presenta como continuadores, en el Río de la Plata, de los viejos enfrentamientos peninsulares, aparecen castigados por un hambre terrible que les envía el *Juicio Divino*. Esquema que rige otras coincidencias de tema y estructura a lo largo del *Romance*. En efecto, ambos autores comienzan con el mismo verso, «Año de mil y quinientos», y, a partir de aquí, pueden dividirse ambos poemas

¹⁹ Publicadas en Juan del Encina (1978). *Obras completas*, ed. de Ana María Rambaldo, 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe, vol. II, pp. 271-279. Cito por esta edición.

²⁰ Acerca de la identificación de seguidores de Irala —el gran adversario de Alvar Núñez— con los *comuneros*, se han relevado cartas de conquistadores hacia 1544 y después. Cf. «Comisión Oficial del IV Centenario», *Documentos Históricos y Geográficos relativos a la Conquista y Colonización rioplatense*, vol. II, documentos 231, 241, 245. Buenos Aires, 1941.

en siete secuencias que coinciden, con notable precisión, en los puntos básicos. Véase el siguiente cuadro:

Secuencias	Encina	Miranda
a) Precisiones espacio-temporales, referencia a la guerra de comunidades, juicio moral sobre ambos bandos	vv. 1-40	vv. 1-40
b) Situación en el Río de la Plata		12-64
c) Referencia a las consecuencias del hambre, con insistencia en los alimentos viles	44-130	65-80
d) Antropofagia	131-170	81-88
e) Castigo divino	171-180	89-96
f) Nueva referencia a las consecuencias del hambre, con insistencia en el abatimiento de las gentes	181-270	97-132
g) Plegaria final	271-180	133-136

Puede comprobarse que las coincidencias se manifiestan no solo en la sustancia del contenido que desarrolla cada secuencia, sino también en su ordenamiento. Y obsérvese, a través de la numeración de los versos, que hasta se mantiene la disposición de los mismos bloques secuenciales sin solución de continuidad.²¹ Motivos principales, motivos secundarios, manifestación de una postura política coincidente en ambos autores, intención moralizante, el orden de presentación de todos estos elementos y la identidad del verso inicial constituyen un cañamazo que revela hasta qué punto Miranda imitó las *Coplas sobre el año de quinientos y veynete y uno*. Pero es preciso analizar, también, en qué medida reelaboró el material tomado de su modelo. En primer lugar, eligió una forma métrica distinta. El poema de Encina está compuesto en coplas reales con el tipo de rima *abaab: ccddc: ccddc*. Miranda, en cambio, utiliza cuartetas octosilábicas de pie quebrado, con rima consonante encadenada *ABBc: CDDc*.²² Y en cuanto a los motivos, Miranda, en función de sus propósitos, opera con la *amplificatio* o la *abreviatio*. Respecto a esta, compárense, por ejemplo, la larga tirada que sirve de exordio a Encina para referirse al levantamiento de los comuneros en Castilla²³ con las dos cuartetas que cumplen la misma función en el *Roman-*

²¹ Asimismo, hay correspondencias dispersas. Por ejemplo, ambos autores subrayan que el hambre atacó, particularmente, a quienes parecían estar más a salvo (Encina, vv. 191-193; Miranda, vv. 101-104), y hablan de hechos de orden práctico como el precio de los alimentos (Encina, vv. 94-100; Miranda, vv. 69-72).

²² Respecto al debate suscitado por el título dado a la composición y su forma métrica, cf. Curia, *op. cit.*, pp. 28-29.

²³ Año de mill y quinientos / y veinte y uno en España / uvo tantos perdimientos / tantas plagas y tormentos, / que contarle es cosa extraña / [...] / la guerra, sygund se dize, / fue en Castilla por ser horra. / En Castilla Nueva y Vieja / de León y de Toledo / no quedó toro ni oveja/ persona brava o sobeja / que en paz pudiese estar quedo / [...] (vv. 1-16). Cito por la edición de Tieffemberg, que comento más adelante.

ce.²⁴ Pero, más adelante, cuando respecto a los efectos del hambre, Encina dedica tres versos al motivo de la postración física y anímica de los hombres (vv. 224-227), Miranda recurre a la *amplificatio* para describir el estado agonizante de los miembros de la expedición fundadora de Mendoza (vv. 97-132).

En otras oportunidades he analizado más aspectos, como el uso por parte de ambos autores del recurso retórico del *mundo al revés* o *imposibilia*, con el énfasis puesto en la antropofagia,²⁵ así como la construcción, en Miranda, de la alegoría central de la conquista del Río de la Plata como una terrible viuda que mata a sus maridos, en la cual, mediante una lograda resemantización, el clérigo fusiona los rasgos negativos que Encina atribuye a los comuneros y a las tierras infértiles.²⁶ Nuestra conclusión es que Luis de Miranda tenía una formación que no solo le permitió practicar la *imitatio* respecto a la fuente de Juan del Encina, sino que, gracias a un esquema métrico diferente, ciertas prácticas de la retórica, como la *abreviatio* y la *amplificatio*, y una construcción alegórica elaborada con atributos resemantizados, logró una condensación cuya fuerza comunicativa supera a la de su modelo. Es un nuevo ejemplo de que los conocimientos sobre la literatura española anterior y contemporánea a los textos coloniales iluminan, en definitiva, la originalidad que estos pueden aportar. En el caso que nos ocupa, estamos ante una composición de orden menor, sin duda, pero que inaugura muy dignamente la historia de la literatura argentina.

4. UNA EDICIÓN NECESARIA

Sin embargo, como decía al principio, las investigaciones sobre la literatura colonial y, particularmente, la del Cono Sur, suelen estar afectadas por la discontinuidad. En el caso del *Romance* de Miranda, su lento peregrinaje hacia una justa apreciación del lugar que le corresponde en la literatura rioplatense no ha culminado hasta 2014, con una nueva edición.²⁷ Esta ha sido el resultado de un proyecto desarrollado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por un equipo que trabajó, bajo la dirección de Silvia Tieffemberg, con un doble objetivo. El primero consistía en elaborar una edición filológica como no se había realizado hasta el momento, donde se recogiera completo — por primera vez — el documento del cual el poema es una parte, que contara con un aparato erudito para dilucidar todas las cuestiones relativas a la lengua del siglo XVI y que incorporara aportes diseminados en las diecisiete ediciones precedentes. El segundo propósito era abordar esta nueva edición desde distintas perspectivas críticas que configuraran una propuesta abarcadora, dada la multiplicidad de aspectos que, según es posible

²⁴ Año de mil y quinientos / que de veinte se decía / cuando fue la gran porfía / en Castilla, / sin quedar ciudad ni villa / que a todas inficionó / por los malos digo yo, / comuneros (vv. 1-8).

²⁵ Cf. Sofía M. Carrizo Rueda (1993). «Juan del Encina: una importante presencia en la primera fundación de Buenos Aires», en Luis Martínez Cuitiño (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, pp. 393-399.

²⁶ Cf. Sofía M. Carrizo Rueda. «El descubrimiento de una fuente del *Romance* de Luis de Miranda [...]», en *El humanismo indiano* [...], *op. cit.*, pp. 328-329.

²⁷ Luis de Miranda (2014). *Romance*, ed. de Silvia Tieffemberg. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert.

comprobar, requieren ser investigados. Ambos propósitos han sido convincentemente satisfechos.

El volumen consta de dos secciones. La primera recoge un estudio preliminar y tres capítulos, cuyos análisis descienden a diferentes napas literarias, históricas y del imaginario sociocultural del *Romance*. El trabajo lingüístico de la edición confluye, así, con esta labor interdisciplinaria. Es decir, al igual que en el caso de los abordajes del acervo cusqueño, puede comprobarse un particular estatuto de los discursos artísticos coloniales que apela a la multidisciplinarietà. En la segunda sección se encuentra el texto del *Romance*, acompañado por un capítulo con los criterios de la edición, una carta que Miranda, preso en Asunción, dirigió al rey y dos índices que demuestran la gran variedad de oficios y lugares de procedencia de quienes se enrolaron en la armada del primer fundador de Buenos Aires, don Pedro de Mendoza.²⁸

En el estudio introductorio, «Luis de Miranda, el anhelo y el hambre», Tieffemberg da cuenta de una serie de hechos que proporcionan las coordenadas espacio-temporales en las que se produjo el poema. Pero las fuentes documentales en que se basa no se limitan a los tratados sobre la historia de la región, sino que recogen, asimismo, otros testimonios que, en palabras de Unamuno, llamaríamos la *intrahistoria*. Es el caso de la carta que un tal Luis Ramírez envía a su padre desde Brasil, el 10 de julio de 1528, reveladora de las posturas personales de un protagonista de la empresa de expansión. Esta doble perspectiva, a partir de documentos de la esfera oficial y del ámbito personal, fundamentan sus estudios de un complejo imaginario surgido alrededor de América: un fascinante objeto de deseo en cuyo reverso anidaban padecimientos como el hambre y el desengaño. Recordemos que Le Goff define lo imaginario como «el sistema de los sueños de una sociedad, de una civilización que transforma lo real en visiones apasionadas de la mente»,²⁹ y considero que transitar por estos caminos permite a Tieffemberg problematizar cuestiones que muchas veces se han simplificado. Véase, por ejemplo, este párrafo sobre los móviles de los conquistadores:

Las riquezas de la región del Plata, nunca halladas [...] son solamente un elemento más en un discurso acerca del cual postular la codicia como componente principal reduce y empobrece las posibilidades de análisis: a los que se arriesgaban en la empresa de la conquista no solamente esperaban «la ciudad en que los Césares indígenas almacenaban metales y piedras preciosas», sino también «elixires de eterna juventud, mujeres hermosas» y cualquier otra cosa oculta que pudiera surgir al conjuro de una palabra cabalística. Discurso utópico al fin cuya complejidad como tal radica en que trata de dar cuenta de la «insatisfacción que parece acompañar inevitablemente a lo real». (El entrecomillado pertenece a citas de Ezequiel Martínez Estrada).³⁰

Es en esta línea en la que Tieffemberg cierra el trabajo, comentando los siguientes versos de Luis de Miranda: «[...] los buenos caballeros / quedaron tan señalados / afinados y acendrados como el oro». Y dice al respecto:

²⁸ Buenos Aires fue des poblada en 1541 y sus habitantes trasladados a Asunción. Don Juan de Garay la refundó en 1580.

²⁹ Jacques Le Goff (2010). *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*. Madrid: Paidós, p. 14.

³⁰ Cf. ed. cit., pp. 14-15.

El yo poético transforma las diferencias políticas en diferencias morales: [...], y de esa oposición de desprende que en la conquista del Río de la Plata la única riqueza posible es la lealtad. Si en la carta de Luis Ramírez el oro debía buscarse en un lugar oculto, remontando el Paraná, 20 años después, en el *Romance* de Luis de Miranda, el oro está mucho más cercano y mucho más lejano a la vez, pues se encuentra en los inaccesibles parajes del alma humana.³¹

Se establecen frecuentes diálogos entre los cuatro estudios. Diría que pueden leerse como *Rayuela* de Julio Cortázar, siguiendo la sucesión de los capítulos o en un recorrido de avances y retrocesos guiados por las referencias que reaparecen bajo distintas perspectivas. Así, en el capítulo «Paraísos terrenales, paraísos textuales: *leales* frente a *comuneros*», Carlos Rossi Elgue retoma el motivo edénico para analizarlo a través de la pluralidad de escrituras que comporta en el contexto del siglo XVI y principios del XVII. Desde el tercer viaje de Colón, la naturaleza ubérrima, el clima suave y el halago que experimentaban todos los sentidos en las tierras recién descubiertas, evocaron en los europeos las imágenes bíblicas del paraíso terrenal. Además, las fantasías acerca de una naturaleza generosa, que permitiría a los hombres disfrutar sin esfuerzos de un permanente bienestar, también abrevaban en el mito clásico de la Edad de Oro, época de eterna primavera, de ocio y alegría, en la que la existencia podía fluir sin necesidad de leyes. A estas quimeras se sumó otra que fue la de tesoros tan grandes como nunca se habían visto, escondidos en las entrañas de un mundo semejante al de las fabulaciones de las caballerías. Dentro de tal panorama, de búsquedas encaminadas a una definitiva liberación de los sacrificios y los esfuerzos propios de la existencia, Rossi Elgue señala que la balanza podía inclinarse hacia el enriquecimiento rápido, pero también hacia el asentamiento en tierras fértiles y cálidas en las que la vida fuera más agradable que en los campos europeos. Pero considero que revisiten particular interés las referencias del autor a otro imaginario edénico por su relación indirecta con los aspectos políticos del *Romance*. Se trata del *Paraíso de Mahoma*, proveniente del libro de Marco Polo, cuyos rasgos distintivos eran los placeres eróticos que proporcionaba la posibilidad de acceder a un gran número de mujeres. Este sale a relucir entre los motivos de la prisión de Cabeza de Vaca, así explicada por Pedro de Fuentes, en una carta de 1545: «La causa de su prisión fue porque les reprendía sus vicios y pecados, que son tantos que exceden a la secta de Mahoma, y es de esta manera que hay unos que tienen diez indias, otros de a treinta y algunos de a cincuenta, y todas las tienen como mujeres».³²

Implantar la justicia en el trato a los indios y acabar con la poligamia eran los dos ejes de las reformas promovidas por la corona y por la iglesia, defendidas por el antiguo *leal* Cabeza de Vaca, de dónde provino el motín con participación de varios *excomuneros*, que lo arrojó a la prisión junto a partidarios como Luis de Miranda.³³

Las luchas por el poder en los territorios del Río de la Plata, que alcanzaron sus momentos de clímax en Asunción, con los enfrentamientos de los bandos nucleados alrede-

³¹ Cf. ed. cit., p. 39.

³² Cf. ed. cit., p. 102.

³³ He comprobado que, entre los enemigos de Alvar Núñez, no faltaba la poesía como arma política. Por ejemplo, para el *Corpus* de 1544, el racionero Lezcano compuso una farsa pastoril con duras críticas a su gobierno. Cf. Cayetano Bruno (1966). *Historia de la Iglesia en la Argentina*, vol. I. Buenos Aires: Editorial Don Bosco, pp. 182-183.

dor de Martínez de Irala y Cabeza de Vaca, son retomadas en el capítulo «Bandos y pasiones en la conquista del Río de la Plata. Estrategias de legitimación y construcción del poder político de Domingo Martínez de Irala», de Pablo Sebastián Seckel. El estudio se focaliza en las contradicciones que alimentaron los conflictos internos en cada empresa, y llama la atención sobre las diferencias de objetivos y aspiraciones que existían dentro de un mismo grupo, así como sobre la gran disparidad de procedencia social, regional y nacional.³⁴ Las distintas lenguas, el origen rural o urbano, las enemistades regionales y políticas complicaban la heterogeneidad de los grupos. Pero un relevante foco de conflictos provenía de una serie de facultades que permitían a los capitulantes variar los proyectos iniciales de las empresas si la ocasión lo requería. En consecuencia, muchas medidas que decidían tomar los conquistadores, una vez que se encontraban en suelo americano, haciendo uso y abuso de tales facultades, solían entrar en abierta contradicción con las capitulaciones firmadas por el rey. Seckel subraya, por lo tanto, el hecho de que la metrópoli no funcionaba de acuerdo con los mecanismos de un estado colonial.³⁵ A mi juicio, podemos concluir, desde esta perspectiva, que abordar la literatura novohispana desde presupuestos propios de los estudios postcoloniales sajones no resulta pertinente.

El autor destaca otros aspectos como el rol activo que, en las disputas por el poder en la región, jugaron las poblaciones originarias, quienes buscaban alianzas para sus intereses y entre las cuales existían sus propios enfrentamientos. Alianzas que dieron origen al mestizaje a través de las uniones de hecho y los matrimonios.³⁶ El trabajo incide, particularmente, en cómo Irala logró mantener su poder frente a la corona y la soldadesca de la conquista. Y al respecto, se refiere al *pactismo*, institución jurídica bajo medieval que permitía apelar, una y otra vez, las decisiones del rey, invocando los intereses de sus súbditos, pues estos eran considerados el bien mayor.³⁷ De todos los hechos tratados por Seckel, puede deducirse que fueron las personalidades individuales más fuertes y atrevidas las que, en definitiva, favorecidas por usos y leyes anteriores al centralismo de la corona y por la distancia, comenzaron a construir una nueva sociedad a su alrededor. Entiendo que el análisis de estos hechos proporciona elementos muy significativos para reflexionar acerca de la fuerte y continuada presencia del *caudillismo* en tierras americanas.

Respecto al abordaje literario, en «El *Romance elegíaco* en el contexto de los romances españoles e hispanoamericanos de la época», María Inés Zaldívar Ovalle devuelve el poema a la tradición que le corresponde y que le había sido negada por sus primeros críticos. La autora afirma que es «el espíritu del romance —más que la precisión métrica o estrófica— lo que cuenta, lo que en definitiva prevalece», y llega a establecer siete coincidencias o puntos de contacto entre la composición que nos ocupa y el corpus conformado por los romances viejos castellanos de tradición oral. Respecto a las vinculaciones del poema de Miranda con otros romances hispanoamericanos previos o coetáneos, si bien Zaldívar considera que son menores que las que ella encuentra con los viejos romances históricos peninsulares, no deja de mencionar algunas coincidencias con coplas y romances que hablan de rencillas y enfrentamientos en suelo americano, como el corpus referido a los Al-

³⁴ En la armada de Mendoza se registra gente de Córdoba, Cuenca, Galicia, Granada, Sevilla, Segovia y otros lugares de España, junto a portugueses, flamencos, alemanes, ingleses y bretones. Cf. ed. cit., p. 115.

³⁵ Cf. ed. cit., pp. 119-120.

³⁶ Cf. ed. cit., pp. 131-136.

³⁷ Cf. ed. cit., p. 129.

magro y los Pizarro en Perú y el ciclo de Hernán Cortés en México. Un romance, donde este se enfrenta al monarca con altivez,³⁸ me ha llamado la atención por sus puntos de contacto con los que exaltan la arrogancia juvenil del Cid. Parece demostrar, una vez más, que las individualidades rebeldes adquirirían más apoyo popular que las instituciones legales en las provincias de ultramar.

La investigadora cierra el capítulo con un párrafo dedicado a la muy frecuente presencia de la mujer, tanto en los romances españoles como en los hispanoamericanos, desde los de corte histórico-bélico peninsular hasta los cantos infantiles de América. Señala que muchas aparecen involucradas en hechos de violencia, como víctimas o como instigadoras de desgracias ajenas. Concluye que en este último grupo se inscribe el *Romance elegíaco*, por medio de la ya mencionada alegoría de la conquista del Río de la Plata, presentada como una terrible viuda que ha matado sin piedad a sus maridos.³⁹

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El conjunto de los estudios demuestra que, a través de los 136 versos del *Romance*, subyace una espesa red de sentidos que requiere, en su conjunto, especial atención. Lejos de ser una simple pieza museística, como fue considerado, constituye el testimonio de los conflictos, las utopías y las frustraciones de un momento fundacional, cuyo pulso humano se transmite mediante una forma poética. Pero, además, hay que subrayar que trasciende los sucesos de 1536, al tratar asuntos que luego serán constantes en la literatura argentina, como el enfrentamiento —muchas veces, trágico— de bandos aparentemente irreconciliables, la antropofagia y el poder en perpetuo entredicho.

La edición del *Romance* y el rescate del archivo del Cusco presentan varios puntos en común. En primer lugar, los períodos de olvido o desdén y las dificultades de variada índole que retrasaron el reconocimiento respectivo de sus valores. Pero también el *final feliz* para ambos casos, gracias a un trabajo en equipo de investigadores sólidamente formados para cada tarea y el compromiso de instituciones que sustentaron el cumplimiento de los proyectos. Estos insoslayables aspectos en el orden de la realización práctica han terminado por revelar esa multitud de voces que establecen muy variadas relaciones en cada texto. Por solo mencionar algunas, hay que contar con la complejidad irreductible de los hechos históricos y de los propósitos de sus protagonistas, las cuestiones antropológicas relacionadas con mitos y símbolos que alimentaban los imaginarios, la historia de la lengua y la literatura española desde el Medioevo al siglo XVIII, la música, las artes plásticas, la teología y la filosofía. Y es indispensable, junto a esta herencia europea, el estudio de los diversos pueblos originarios, sus cosmologías, sus conocimientos, sus expresiones artísticas, el uso de sus lenguas, sus relaciones con los europeos⁴⁰ y con otros pueblos, como los africanos. Sin lugar a dudas, es todo lo contrario de ciertas tendencias que, con fórmulas que parten de una perspectiva socio cultural unívoca, pretenden construir interpretaciones totalizantes del arte colonial, prescindiendo de cualquier matiz por considerarlo irrelevan-

³⁸ Cf. ed. cit., pp. 68-69.

³⁹ Cf. ed. cit., p. 77.

⁴⁰ He abordado un aspecto de ellas en: Sofía M. Carrizo Rueda (1992). «La enseñanza del latín a los indios», *Stylos*, año 1, n.º 1, pp. 119-124.

te. La sociedad mestiza americana fue una experiencia inédita, surgida en un momento que permitía recoger testimonios de su formación y evolución. Sus expresiones, como las literarias, se sitúan en encrucijadas donde lo habitual es encontrar una pluralidad social y estética que, como en el caso del Seminario de san Antonio Abad y el *Romance* inaugural de la literatura argentina, reclaman el diálogo multidisciplinario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BRAVO RAMÓN, Francisco Javier (2015). *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de (1701). *La púrpura de la Rosa*, ed. de Ángeles Cardona *et al.* Kassel: Reichenberger.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (1992). «La enseñanza del latín a los indios», *Stylos*, 1, pp. 119-124.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (1993). «Juan del Encina: una importante presencia en la primera fundación de Buenos Aires», en Luis Martínez Cuitiño (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, pp. 393-399.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (2005a). «Meses, hombres y naturaleza. La investigación de la herencia medieval en las crónicas americanas y la actual polémica sobre Huamán Poma», en Carmen Parrilla (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, tomo II. Universidade da Coruña: Editorial Toxosautos, pp. 79-88.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (2005b). «El descubrimiento de una fuente del *Romance* de Luis de Miranda y su filiación con la poesía española del siglo XVI», en Graciela Maturo (ed.), *El humanismo indiano. Letras coloniales hispanoamericanas del Cono Sur*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 325-332.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (2007). «Formas y procesos de apropiación del tópico medieval de *Carnal* y *Cuaresma* en coplas tradicionales argentinas», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, 293-294, pp. 525-541.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (2010). «De los motivos medievales a los libretos de ópera. Transmisión y mediaciones. *Flores* y *Blancaflor*, la picaresca de Mateo Alemán y *El rapto en el serrallo* de W. A. Mozart», en Devid Paolini (coord.), *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor de Joseph T. Snow*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. II, pp. 66-82.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (2015). «Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de temas y motivos medievales a través del teatro musical», en Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: CILENGUA, pp. 417-429.
- CURIA, Beatriz (1987). *Múdenos tan triste suerte. Sobre el Romance de Luis de Miranda*. Mendoza: FFL.
- ENCINA, Juan del (1978). *Obras completas*, ed. de Ana María Rambaldo. Madrid: Espasa-Calpe, 3 vols., vol. II, pp. 271-279.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana (dir.). (2010). *Música dramática en el Seminario de san Antonio Abad de Cusco*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2015). *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, 2 vols. Kassel: Reichenberger
- MIRANDA, Luis de (2014). *Romance*. Silvia Tieffemberg (ed.). Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- ROJAS, Ricardo (1948). *Historia de la literatura argentina. Los coloniales I*. Parte II. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

COMENTARIO DE TEXTO LEXICOGRÁFICO: SENTIMIENTOS Y EMOCIONES EN EL *DICCIONARIO ACADÉMICO*¹

Manuel CASADO VELARDE
Universidad de Navarra

*Al amigo y maestro Miguel Ángel Garrido Gallardo,
con sentimientos de gratitud y afecto;
con emoción.*

1. INTRODUCCIÓN

Las emociones ocupan un lugar muy relevante en nuestras vidas. Por eso mismo, «el estudio de las emociones se revela un lugar clave para la comprensión de lo humano» (Ana Marta González, 2011: 490). Por otra parte, hace ya tiempo que se viene afirmando el papel central que ocupa el lenguaje en el estudio de las emociones (Wierzbicka y Harkins, 2001: 1). La avalancha de estudios lingüísticos recientes trata de hacer justicia a esa realidad, donde la complejidad del propio fenómeno emocional, en el que se ve implicada una rica variedad de procesos —somáticos unos, anímicos otros—, parece proyectarse en su conceptualización y expresión lingüística. Uno de los motivos por los que el análisis de las emociones interesa a los lingüistas (entre otros profesionales) «es el hecho de que sean a la vez subjetivas (en el sentido de propiedades del individuo difícilmente transferibles y solo parcialmente definibles) y objetivas (en el sentido de acuñadas con términos convencionales y sujetas a tipologías establecidas)» (Bosque, 2010: 4).

¹ La elaboración del presente trabajo se inscribe en el proyecto «El discurso público» (GRADUN), del Instituto Cultura y Sociedad, Universidad de Navarra.

Una manera de avanzar con seguridad en el conocimiento de todo lo específicamente humano se nos ofrece en el lenguaje natural, en la visión intuitiva —todo lo ingenua que se quiera— que proporcionan los hablantes, a través de sus actuaciones lingüísticas, acerca de esa realidad tan difícil de asir como son los sentimientos. Y lo común a esas actuaciones —la abstracción a la que denominamos *lengua*— es lo que aspiran a registrar los diccionarios. En las páginas que siguen trataré de reflejar la visión de los sentimientos y de las emociones que ofrece el *Diccionario académico usual* (en adelante, *DLE* 2014).

2. EL DICCIONARIO ACADÉMICO Y LOS ESTADOS AFECTIVOS

Casado (2016), al plantear de modo preliminar el tema de la lengua española y las emociones, reconocía la necesidad de definir una serie de conceptos clave como *emoción*, *sentimiento*, *pasión*, *afecto*, frecuentemente usados como (cuasi)sinónimos en la bibliografía.

Obsérvense, en el siguiente cuadro, las definiciones de los cuatro lexemas citados, en el *Diccionario académico usual*² y en el *Diccionario del español actual* (en adelante, *DEA*):

	<i>DLE</i> 2014	<i>DEA</i> 1999
<i>emoción</i> ³	«Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.» ⁴	«Estado afectivo de intensa alteración, esp. de alegría, pesar o ansiedad.»
<i>sentimiento</i> ⁵	«Estado afectivo del ánimo.»	«Estado afectivo.»
<i>pasión</i> ⁶	5.f. «Perturbación o afecto desordenado del ánimo.» 6.f. «Inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona.» 7.f. «Apetito de algo o afición vehementemente a ello.»	1. «Sentimiento causado por un deseo o tendencia.» 2. «Sentimiento ciego o irreflexivo; deseo sexual, esp. Intenso.» 3. «Afición o inclinación muy viva.»
<i>afecto</i> ⁷	«Cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc., y especialmente el amor o el cariño.»	«Disposición anímica favorable que nos liga a alguien o algo que valoramos positivamente por sus cualidades.»

² Prescindo aquí de las acepciones que no hacen al caso, a efectos de definir el significado o significados que resultan relevantes en esta colaboración. Hago caso omiso del adjetivo *afecto*, *ta*.

³ El lexema *emoción* posee dos acepciones en el *DLE* 2014. Aquí interesa la primera de ellas.

⁴ El *DLE* añade, como rasgo distintivo de la *emoción*, el hecho de que «va acompañada de cierta conmoción somática».

⁵ La voz *sentimiento* cuenta con dos acepciones. Aquí reproduzco la que el *DLE* consigna en segundo lugar. Más adelante (cf. § 2) reproduzco la otra.

⁶ La voz *pasión* posee mayor número de acepciones en los diccionarios. Aquí copio las tres pertinentes a los efectos perseguidos.

⁷ Para el sustantivo *afecto*, el *DLE* recoge una sola acepción, la que aquí se consigna.

De las citadas definiciones, prescindiendo de variantes redaccionales y reduciéndolas a rasgos mínimos (Bosque y Mairal, 2012a y 2012b), se deduce que, tanto para el *DLE* como para el *DEA*, *sentimiento* («estado afectivo») es hiperónimo de *emoción* y *pasión*. La *emoción*, por su parte, podría definirse como «sentimiento que produce alteración intensa y pasajera». Y para el contenido de *pasión* cabría distinguir, en un significado común de «sentimiento producido por el deseo de algo o por una inclinación a alguien o a algo», al menos dos acepciones contextuales en función de la magnitud o viveza del sentimiento y de su consiguiente (ir)reflexividad: *Tiene pasión por la cocina japonesa; Tiene pasión por el alcohol*.

Para el sustantivo *afecto* el *DLE* 2014 registra, por extraño que parezca, una sola acepción: la consignada en el cuadro anterior; definición un tanto terminológica, probablemente heredera formal y funcional del término latino *affectus*, como muestra la enumeración de especies de afectos que se proporcionan: *ira, amor, odio*. Falta, en cambio, en el *DLE* el significado que recoge el *DEA* como primera acepción: «disposición anímica favorable que nos liga a alguien o algo que valoramos positivamente por sus cualidades».

Tendríamos, pues, ordenados por frecuencia de uso en español actual: *afecto* 1: «disposición anímica favorable que nos liga a alguien o algo que valoramos positivamente por sus cualidades»; *afecto* 2: «disposición anímica que alguien o algo inspira en nosotros, que puede ser positiva (amor) o negativa (odio)».

El adjetivo *afectivo* que figura en la definición de *sentimiento* («estado afectivo») hace referencia al significado de *afecto* 2, ya que los sentimientos pueden ser positivos o negativos (*ira, odio/amor, cariño*, por citar los que menciona el *DLE* 2014).

Examinadas sucintamente las unidades léxicas de contenido más abarcador, relativas a la esfera de los estados afectivos, me centraré, en lo que sigue, en el tratamiento que hace el *DLE* 2014 de los lexemas *sentimiento* y *emoción*.

3. EL LEXEMA SENTIMIENTO EN EL DLE 2014

El lexema *sentimiento* es objeto de 221 empleos⁸ en el *DLE* 2014 (de acuerdo con la aplicación *Diccionario Inverso de la Real Academia Española (DIRAE)*;⁹ fecha de consulta: 11/04/2016). Además de *sentimiento*, la macroestructura del *DLE* registra los lemas: *sentimental, sentimentalidad, sentimentalismo, sentimentalmente* y *sentimentaloide*.

Para el *DEL*, *sentimiento* posee las dos siguientes acepciones: 1. m. «Hecho o efecto de sentir o sentirse». 2. m. «Estado afectivo del ánimo. *Se deja llevar por sus sentimientos*».

Pero el *DLE* 2014 no precisa, para la primera acepción, qué significado(s) del verbo *sentir*¹⁰ retoma el primer significado de *sentimiento* «hecho o efecto de sentir o sentirse». En efecto, el *DLE* 2014 registra las siguientes cinco primeras acepciones de *sentir*:

⁸ Esa cifra incluye lema y cuerpo del artículo lexicográfico. Tanto para el tratamiento del lexema *sentimiento* como para el de *emoción*, he descartado los casos que el *DLE* cataloga de poco usados (p. us.). Cuando los lexemas son empleados en la ejemplificación, se señala oportunamente.

⁹ Completada con el examen manual de la edición impresa y en línea del *DLE* 2014.

¹⁰ El verbo *sentir* «presenta un perfil semántico muy rico —que se extiende desde significados de percepción física hacia significados más abstractos epistémicos y emocionales e incluso contextos más pragmáticos— relacionado a una amplia gama de construcciones sintácticas» (Jansegers, Enghels y Cruz Domínguez, 2016: 115).

- 1.tr. «Experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas».
- 2.tr. «Oír o percibir con el sentido del oído. *Siento pasos*».
- 3.tr. «Experimentar una impresión, placer o dolor corporal. *Sentir fresco, sed*».
- 4.tr. «Experimentar una impresión, placer o dolor espiritual. *Sentir alegría, miedo*».
- 5.tr. «Lamentar, tener por doloroso y malo algo. *Sentir la muerte de un amigo*».

Si hacemos caso omiso, por genérica, de la primera acepción de *sentir*, una sencilla prueba combinatoria nos permite descartar, para el derivado *sentimiento*, las acepciones segunda y tercera del citado verbo *sentir*:

- 2.* *El sentimiento de tus pasos me despertó.*
- 3.* *El sentimiento del frío no me dejó dormir.*

Mientras que, en cambio, resultan posibles las acepciones cuarta y quinta de *sentir*:

4. *No pude contener el sentimiento de alegría / miedo que me produjo su llegada.*
5. *El sentimiento de su muerte nos dejó paralizados.*

Resulta, pues, necesario que el *DLE 2014* especifique, como hace en otros casos (por ejemplo, *cobro, repunte*),¹¹ qué acepciones de *sentir* retoma el derivado posverbal *sentimiento*. Porque se puede sentir *hambre, sed, calor, frío, dolor de cabeza*, etc.¹² Pero, por los datos que ofrece el *Diccionario Combinatorio Práctico del Español Contemporáneo (DCPEC)* o una rápida consulta al *Corpus del Español del siglo XXI (CORPES XXI)* (fecha de consulta: 15/06/2016), el contenido de *sentimiento* solo puede referirse a una experiencia de algo no exclusivamente físico, como *culpa, disgusto, temor, preocupación, desconfianza, alegría, orgullo, libertad, alienación, incompetencia, rechazo*, etc.

El *DLE 2014* clasifica de forma explícita, en la microestructura del *definiens* correspondiente, como designadores de sentimientos, al menos alguno de los significados de los siguientes lexemas: *admiración, aflicción, alegría, amor, antipatía, compasión, corazón* (acepciones «ánimo o valor» y «sentimientos»), *desamor, disgusto, dolor* (en la acepción de «sentimiento de pena y congoja»), *dolor de corazón* (en la acepción de «sentimiento, pena, aflicción de haber ofendido a Dios»), *escozor* (en la acepción de «sentimiento causado por una pena o desazón»), *gozo, gratitud, horror, impaciencia, ira, odio, pena, pesar, quemazón, rencor, sorpresa, ternura*. Ninguno de los significados, como se habrá podido observar, hace relación a algo meramente físico o corporal.

Por otra parte, y también en el *definiens* de las correspondientes unidades léxicas, el *DLE 2014* utiliza el lexema *sentimiento* como hiperónimo de diversas unidades léxicas en construcción apositiva especificativa con la preposición *de* (*Nueva Gramática de la Lengua Española*, I, 2009: 882):¹³ «sentimientos de piedad y virtud» (s. v. *edificar* y derivados),

¹¹ *Cobro* (1. m. Acción y efecto de cobrar (|| recibir dinero). 2. m. Acción de cobrar (|| obtener una pieza de caza); *repunte* (2. m. Econ. Acción y efecto de repuntar (|| experimentar crecimiento la economía). 3. m. Mar. Acción y efecto de repuntar (|| empezar a crecer la marea).

¹² Llama la atención que, en el *DCPEC*, no figuren, en ninguna de las acepciones del verbo *sentir*, colocativos de significado solo físico, como *frío, calor, dolor (de estómago, de muelas), ruido, voz*, etc., fácilmente documentables en cualquier corpus.

¹³ Se trata de una construcción empleada para clasificar un elemento entre otros elementos análogos. Este esquema sintáctico, frecuente con el núcleo *sentimiento*, resulta raro con el núcleo *emoción*, aunque se documen-

«sentimiento de inferioridad» (s. v. *castrante*), «sentimiento del deber» (s. v. *equidad*), «sentimiento de complacencia» (s. v. *gozo*), «sentimiento de veneración y temor» (s. v. *religión*), «sentimiento de protesta» (s. v. *sublevar*), «sentimiento de responsabilidad» (s. v. *culpa*), «sentimiento de dolor» (s. v. *penetrar*), «sentimiento de afecto, inclinación y entrega» (s. v. *amor*), «sentimiento de decadencia» (s. v. *regeneracionismo*), «sentimiento de tristeza» (s. v. *pena*), «sentimiento de molestia» (s. v. *pecado*), «sentimiento de vergüenza» (s. v. *trágame tierra*). A propósito de la interjección *bendito*, se explica que se usa «para expresar dolor, sorpresa, asombro y otros sentimientos»; y de la interjección *cielos* se indica que se emplea «para denotar sorpresa, asombro o sentimientos similares».

Y también se comprueba el abundante empleo del lexema *sentimiento* en construcciones disyuntivas inclusivas —de elección abierta, como (cuasi)sinónimos—: «sentimientos o emociones» (s. v. *lírica*), «sentimiento, pasión o afecto» (s. v. *rescoldo*), «sentimiento o cuidado» (s. v. *patarata*), «emociones o sentimientos» (s. v. *ambivalencia*), «pena o sentimiento» (s. v. *melancolizar*), «con queja o sentimiento» (s. v. *querellosamente*), «sentimiento, pena o dolor» (s. v. *ayear*), etc.

Para el DLE 2014, el *sentimiento* es algo característico y específicamente humano, como se desprende de la definición del adjetivo *deshumanizado*, da: «que ha perdido ciertas características humanas, especialmente los sentimientos»: *Arte, trato deshumanizado*.

El *sentimiento* aparece como algo subordinado (no necesariamente contrapuesto) a la *razón*. Así, la voz *irracionalismo* se define como «actitud que, sobre la razón, prima la importancia de la intuición, los instintos y los sentimientos».

Resulta también de interés para precisar el contenido significativo de la unidad léxica, la adjetivación con que aparece acompañado *sentimiento* en el *definiens* del DLE 2014: *amoroso* (s. v. *sentimental*), *apacible* (s. v. *nocturno*), *caballeroso* (s. v. *quijotismo*), *colectivo* (s. v. *grito*), *doloroso* (s. v. *querella*), *elemental* (s. v. *demagogia*), *estético* (s. v. *poesía*), *extremo* (s. v. *ataque*), *fervoroso* (s. v. *nacionalismo*), *grave* (s. v. *dilatación*), *hondo* (s. v. *poesía*), *humano* (s. v. *galvanizar*), *intenso* (s. v. *amor, horror, vorágine*), *religioso* (s. v. *llamamiento*), *reprimido* (s. v. *remorder*), *tierno* (s. v. *sentimentalidad*), *verdadero* (s. v. *confesar*). Solo en cinco casos aparecen adjetivaciones antepuestas: *bajo* (s. v. *alimaña*), *bueno* (s. v. *efusividad*), *grande* (s. v. *morderse alguien las manos*), *malo* (s. v. *veneno*), *profundo* (s. v. *cante hondo*). Tal adjetivación esboza una clasificación, que podríamos considerar *naïf*, de los sentimientos basada en:

- i) el **tipo**: *amoroso, caballeroso, estético, religioso...*;
- ii) la **polaridad**: positiva: *apacible, bueno, tierno*; negativa: *bajo, doloroso, malo*; neutra: *colectivo, fervoroso, humano, opuesto, reprimido, verdadero*;
- iii) la **fuerza**: *extremo, grande, grave, hondo, intenso, profundo*.

tan casos en el español de América. De un total de 505 casos del segmento *emoción de*, solo los ocho que siguen, todos de América, poseen la estructura apositiva citada [fecha de consulta: 20/06/2016]: «Sintió en su interior una *emoción de asombro* motivada por sus propias palabras»; «Sin la *emoción de la sorpresa*, claro, pero con la ternura de lo conocido»; «La *emoción de tristeza* que tenemos»; «Tal vez se olvidó de comer con la *emoción de la sorpresa*»; «¡Suéltame! ¡Suéltame!, que voy sintiendo que mi *emoción de enojo* aumenta»; «Entre la *emoción de la nostalgia* y la esperanza en el futuro»; «La *emoción de sus angustias e inquietudes*»; «La pasión del resentimiento es una *emoción de rencor, frustración, impotencia, cólera e inquina*». No me refiero, pues, a construcciones como la *emoción de la aventura*, la *emoción de estar en Praga* (CORPES, 20-6-16), de valor diferente.

4. EL LEXEMA EMOCIÓN EN EL DLE

Así como el lexema *sentimiento* posee larga tradición en la lengua (una búsqueda en el *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* permite documentarlo desde mediados del siglo XIII; lexicográficamente, figura ya en Nebrija, 1495), la voz *emoción* se incluye por vez primera en el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* en 1843, con el significado de ‘agitación repentina del ánimo’. La primera documentación que proporciona el *CORDE* pertenece a fray Luis de León (*del templo de luz pura, / trémulo de emoción y sentimiento / al ver la su hermosura, / y ver que nuevo aliento / inspira ya mi canto y pensamiento*).¹⁴

El lexema *emoción*, acaso por su más corta historia en el léxico español, cuenta con muchos menos empleos que *sentimiento* en el *DLE 2014*: contabiliza 43 resultados (frente a los 221 de *sentimiento*) con la aplicación *DRAE* (fecha de consulta: 11/04/2016). Además de *emoción*, el *DEL* registra en la macroestructura los lemas *emocionable, emocional, emocionalidad, emocionalmente, emocionante, emocionar, emotivamente, emotividad, emotivo/va*; así como el acrónimo *emoticono* y el sintagma *inteligencia emocional (s. v. inteligencia)*.

El *DLE 2014* cataloga de forma explícita, en la microestructura del *definiens* correspondiente, como designadores de emociones, el significado (o, al menos, alguna de las acepciones) de los siguientes lexemas: *alegría*,¹⁵ *asombro, cólera, compasión*,¹⁶ *entusiasmo*,¹⁷ *horror, indignación, lástima*,¹⁸ *pena, piedad, risa, terror*. No se documenta, en cambio, en las microestructuras de los lemas, ninguna construcción apositiva con la preposición *de*, del tipo *la emoción del asombro*, muy frecuente, según adelanté (*cf.* § 2), con *sentimiento*.¹⁹

Y también se comprueba el empleo del lexema *emoción*, dentro del *definiens*, en construcciones disyuntivas, ya sean interpretables como inclusivas —es decir, de elección abierta (cuasi)sinonímica— o exclusivas: «sentimientos o emociones íntimas» (*s. v. lírico, ca*); «emociones o sentimientos opuestos» (*s. v. ambivalencia*); «sensación, emoción o impresión» (*s. v. sensacionalismo*); «emoción o impresión negativa, fuerte y duradera» (*s. v. trauma*); «ser incapaz de sentir emociones o afectos» (*ser alguien de mármol, o un mármol. locs. verbs. s. v. mármol*); «pálido, generalmente a causa de una emoción fuerte, un susto o una sorpresa» (*s. v. blanco, ca*); «una intención o una emoción» (*s. v. entonación*), «dicho de una persona: Que se queda parada de asombro o de emoción» (*s. v. estático, ca*), «emoción o impresión fuertes» (*s. v. choque 2*); «motivo o causa del pesar, desazón o sentimiento en acciones o palabras» (*s. v. pesadumbre*).

¹⁴ Fray Luis de León, «Madre de Dios», cántico votivo, en *Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Gredos, 1990, p. 262. Obsérvese que aparece en coordinación copulativa con *sentimiento*.

¹⁵ «[V]oz, grito o frase en que se refleja una emoción, sea de alegría, pena, indignación, cólera, asombro o cualquier otro afecto» (*s. v. exclamación*).

¹⁶ «[La] compasión, el horror y otras emociones» (*s. v. catarsis*).

¹⁷ En este caso, el *DLE 2014* menciona las emociones por vía de ejemplos de uso: «3. f. Manifestación súbita de ciertas emociones. *Explosión de risa, de entusiasmo*» (*s. v. explosión*).

¹⁸ «Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, *piedad, terror, lástima o emociones parecidas*» (*s. v. humor negro*).

¹⁹ Otra discrepancia que presentan los empleos de *emoción* y *sentimiento*, en el uso general actual, estriba en la gran frecuencia del primer lexema en usos exclamativos absolutos (*¡Qué emoción!*), frente al casi nulo uso del segundo en ese mismo empleo (*¡Qué sentimiento!*), que solo registro una sola vez en *CORPES* (fecha de consulta: 20/06/2016; República Dominicana).

Documento escasas adjetivaciones de *emoción*: «superficial y fácil» (s. v. *sentimentaloides*), «intensa» (s. v. *escalofrío*), «lacrimosa» (s. v. *melodrama*), «fuerte» (s. v. *choque*,² *desfigurar*), «consciente» (s. v. *símbolo*) y «opuesta» (s. v. *ambivalencia*).

5. OTRAS DENOMINACIONES DE LOS SENTIMIENTOS

En la caracterización de algunas unidades interjectivas, el *DLE* emplea diferentes denominaciones para referirse a idénticos o parecidos fenómenos emocionales. Así, por ejemplo, para la caracterización de *ah* se utiliza el hiperónimo *sentimiento*: «*ah*. 1. interj. U. para denotar pena, admiración, sorpresa o *sentimientos* similares».

Otras interjecciones, en cambio, como *ay*, *oh*, o el eufemismo interjectivo *puñales*, quedan caracterizados con el sintagma denominativo *movimientos del ánimo*:²⁰

ay. 1. interj. U. para expresar muchos y muy diversos *movimientos del ánimo*, y más ordinariamente aflicción o dolor.

oh. 1. interj. U. para manifestar muchos y muy diversos *movimientos del ánimo*, y más ordinariamente asombro, pena o alegría.

puñales. 1. interj. eufem. U. para expresar los más variados *movimientos del ánimo*.

Y en la descripción del empleo de otras unidades interjectivas que expresan experiencias emocionales no se recurre a etiquetas hiperónimas, sino que se enuncia el nombre de varias emociones a las que aquellas sirven de cauce:

hombre. 8. interj. U. para indicar sorpresa o asombro, o con un matiz conciliador.

uf. 1. interj. U. para denotar cansancio, fastidio o sofocación. 2. interj. Indica repugnancia.

uy. (Tb. *huy*). 1. interj. U. para denotar dolor físico agudo, vergüenza o asombro.

6. INCONGRUENCIAS, REDUNDANCIAS: A MODO DE CONCLUSIÓN

La complejidad de las experiencias relativas a sentimientos y emociones, que implican una rica variedad de factores —percepciones sensoriales, procesos fisiológicos, cognitivos, valoraciones, etc.—, parece proyectarse en su conceptualización y codificación idiomática (Wierzbicka, 1999). Si a ello se unen los cambios diacrónicos, perceptibles en la mera comparación entre las definiciones de los términos (cf. § 1 y 3), así como los múltiples y heterogéneos estratos redaccionales del *Diccionario* académico, nos encontramos con una serie de incongruencias y redundancias urgentemente necesitadas de revisión y corrección. Así, por ejemplo, cabría redefinir y reordenar los significados y/o acepciones de los propios lexemas *emoción* y *sentimiento*.

²⁰ Para el lexema *movimiento*, el *DLE* registra, entre otras, estas dos acepciones: 3. m. «Alteración, inquietud o conmoción». [...] 5. m. «Primera manifestación de un afecto, pasión o sentimiento, como los celos, la risa, la ira, etc.».

Por otra parte, hay lemas del *DLE* 2014 catalogados como «sentimientos» en el propio diccionario, que no se definen como tales en los correspondientes artículos: *admiración, compasión, disgusto, dolor, impaciencia, odio, rencor, sorpresa*.

Y lemas catalogados como «emociones» en el *DLE* 2014 que no se definen como tales en la microestructura correspondiente: *alegría, asombro, cólera, compasión, entusiasmo, horror, indignación, lástima, pena, piedad, risa, terror*.

La falta de precisión en las definiciones que vengo señalando no puede menos que traducirse en fenómenos de redundancia en el *definiens* de algunas unidades léxicas, dado que, como se vio en § 1, *sentimiento* es hiperónimo de *emoción* y *pasión*; y que todo *sentimiento* es un «estado de ánimo o afectivo». Copio algunos casos:

- afectividad*. 3. f. Psicol. Conjunto de *sentimientos, emociones y pasiones* de una persona.
- alimento*. 5. m. Sostén, fomento, pábulo de cosas incorpóreas, como virtudes, vicios, *pasiones, sentimientos y afectos* del alma. Retener. 9. tr. Reprimir o contener un sentimiento, deseo, pasión, etc. U. t. c. prnl.
- excitar*. 2. tr. Ocasionar o estimular un *sentimiento o pasión*.
- herir*. 12. tr. Mover o excitar en el ánimo alguna *pasión o sentimiento*, frecuentemente doloroso; afligir, atormentar el ánimo.
- intimismo*. 1. m. Tendencia literaria centrada fundamentalmente en la expresión *de los sentimientos y de las emociones* más íntimos.
- lagrimeo*. 2. m. Flujo independiente de toda *emoción del ánimo*.
- movimiento*. 5. m. Primera manifestación de un *afecto, pasión o sentimiento*, como los celos, la risa, la ira, etc.
- rebotar*. 5. intr. Estar invadido por un *sentimiento o estado de ánimo* con manifiesta intensidad.
- reconcentrar*. 4. tr. Disimular, ocultar o callar profundamente *un sentimiento o afecto*.

7. FINAL

A veces, al leer algunos trabajos lingüísticos sobre emociones, da la impresión de que tratan de apoyar las intuiciones de los hablantes acerca de sus propias experiencias, en descubrimientos realizados por la neurociencia. Ciencia que, por lo demás, ha expulsado de su objeto de estudio a la experiencia común (Insausti, 2015: 56). Pero si de lo que se trata es de proceder de lo más conocido y experimentado a lo que resulta menos familiar, la base de apoyo debería ser justamente la inversa. En efecto, se logra saber más, y de más valor, para una adecuada comprensión y gestión de las emociones, de lo que nos enseña lo codificado por las lenguas y su fraseología —que reflejan el conocer de los hablantes, por variadas que sean las coloraciones culturales de los idiomas— que del funcionamiento de los circuitos neurológicos. Al fin y al cabo, como afirmaba Borges refrendando una vieja idea, las palabras son recuerdos de experiencias y, al mismo tiempo, símbolos que postulan una memoria compartida. Los diccionarios deberían aspirar a reflejar esa memoria con la mayor precisión posible. Y sin necesidad, por cierto, de pedir disculpas por no asimilar su discurso al discurso hegemónico de la ciencia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOSQUE, Ignacio (dir.) (2006). *Diccionario combinatorio práctico del español contemporáneo*. Madrid: SM.
- BOSQUE, Ignacio (2010). «Aspectos individuales y sociales de las emociones. Sobre la noción de *vergüenza* y sus variantes», *Páginas de Guarda*, 10, pp. 13-27.
- BOSQUE, Ignacio y MAIRAL, Ricardo (2012a). «Definiciones mínimas», en F. Rodríguez González (ed.), *Estudios de lingüística española. Homenaje a Manuel Seco*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 123-136.
- BOSQUE, Ignacio y MAIRAL, Ricardo (2012b). «Hacia una organización conceptual del *definiens*. Capas nocionales del adverbio *arriba*», *Lexicografía hispánica del siglo XXI: nuevos proyectos y perspectivas. Homenaje al profesor Cristóbal Corrales Zumbado*. Madrid: Arco/Libros, pp. 125-150.
- CASADO VELARDE, Manuel (2016). «La lengua española y las emociones: notas preliminares», en A. M. Bañón Hernández, María Espejo Muriel, B. Herrero Muñoz-Cobo y J. L. López Cruces (eds.), *Oralidad y análisis del discurso. Homenaje a Luis Cortés Rodríguez*. Almería: Editorial Universidad de Almería, pp. 161-176.
- GONZÁLEZ, Ana Marta (2011). «Naturaleza y elementos de una concepción cognitivo-práctica de las emociones», *Pensamiento*, vol. 67, 253, pp. 487-516.
- INSAUSTI, Gabriel (2015). «Filosofía, poesía, ciencia: el triángulo imposible», en A. Llano (ed.), *El arte más allá de sí mismo. Aproximaciones a la cultura artística contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 51-63.
- JANSEGGERS, Marlies, ENGHELS, Renata y CRUZ DOMÍNGUEZ, Irasema (2016). «El carácter multimodal del verbo *sentir*: polisemia y transitividad», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 132, 1, pp. 90-117.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, en línea: <http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES XXI, Corpus del Español del Siglo XXI)*, en línea: <http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corpes-xxi>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. En línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y RODRÍGUEZ ALBERICH, Gabriel (2014). *Diccionario Inverso de la Real Academia española (DIRAE)*, en línea: <http://dirae.es/palabras?q=emoci%C3%B3n>.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- WIERZBICKA, Anna (1999). *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals*. Cambridge: CUP.
- WIERZBICKA, Anna y HARKINS, Jean (2001). *Emotions in Crosslinguistic Perspective*. Berlin: Mouton De Gruyter.

APUNTES SOBRE *VIEJO BARROCO* Y *NUEVO CLASICISMO*

José CHECA BELTRÁN

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología – Centro de Ciencias Humanas
y Sociales – Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Los términos *viejo* y *nuevo* remiten conceptualmente a otros como *moderno*, *moda*, *novedad*, *progreso*, *tradición*, *anacrónico*, *antiguo* y *moderno*, etc. Desde una perspectiva histórico-literaria, y ateniéndonos a los siglos XVII y XVIII, están relacionados con los dos movimientos literarios representativos de esa época: Barroco y Neoclasicismo.

No hablaré aquí de los conceptos mencionados, sobre los que hay una abundante bibliografía, cuya enumeración sería inoportuna en este breve artículo, que solo pretende añadir algunos apuntes personales a mis anteriores publicaciones sobre Barroco y Neoclasicismo:¹ mi intención ahora es centrarme en las relaciones de este binomio con lo viejo y lo nuevo y con los cambios de paradigma derivados de las *dualidades horacianas*.

Solo los debates españoles acerca de la novedad o antigüedad de estos movimientos justificarían la oportunidad de esta indagación, que examinará la percepción al respecto de algunos autores coetáneos al Barroco y al Neoclasicismo y añadirá algunas consideraciones sobre la dimensión *objetiva* de las novedades de ambos, así como su relación con posibles cambios teórico-literarios. Será así, pues, una reflexión referida solo al ámbito estético, aunque inevitablemente aparecerán ciertas conexiones con el mundo político en general. En consecuencia, nos sumergimos en el concepto de modernidad, en la oposición entre lo moderno y lo antiguo, conceptos resbaladizos y muy complejos que afrontaré de manera resumida y sencilla, tal y como exige el carácter de este breve trabajo.

¹ Utilizo el término *Neoclasicismo* con el significado que le confiere la historiografía literaria española: Clasicismo español del siglo XVIII.

Como premisas obvias, subrayemos que lo nuevo no es un absoluto (lo que es nuevo en un momento deja de serlo en el siguiente) y que lo viejo y lo nuevo no han poseído históricamente una valoración estable, siempre positiva o siempre negativa: normalmente, su valor ha dependido del pensamiento conservador o reformista del sujeto que se pronuncia y de la ideología o canon dominante en los diferentes momentos históricos. Aparte de las valoraciones individuales, y a grandes rasgos, podemos asumir que, en las etapas conservadoras y de escasa libertad política, lo nuevo suele considerarse pública y colectivamente como un elemento negativo e incluso peligroso. Por el contrario, en etapas de libertad, la época contemporánea, por ejemplo, la novedad no solo se permite, sino que es incentivada por amplios sectores de la sociedad. Finalmente, en todas las sociedades y momentos históricos ha existido una dialéctica entre renovadores y misonieístas.

Dicho de otra manera y descendiendo a nuestra época de estudio: la calificación como nuevo de un fenómeno cultural se realiza a veces con intención de denigrarlo y otras con el propósito de enaltecerlo. El Diccionario de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611) definía la novedad como «Cosa nueva y no acostumbrada. Suele ser peligrosa por traer consigo mudanza de uso antiguo». Sin embargo, el diccionario de Terreros (*Diccionario castellano*, 1786) rechazaba solo las novedades en materia de religión. En líneas generales, durante estos dos siglos permaneció vigente el prejuicio contra lo nuevo.

Examinamos aquí dos movimientos literarios, Barroco y Neoclasicismo, a los que de manera controvertida se les atribuyó uno y otro valor, nuevo y viejo. Los criterios para dicha valoración poseyeron un componente formal-literario y otro ideológico-político. Por otra parte, y simplificando, podemos convenir en que las etapas barroca y neoclásica abarcaron esencialmente dos siglos, el xvii y el xviii. A pesar de las conocidas discrepancias al respecto, la historiografía reciente coincide, *grosso modo*, en que el auge del Barroco se dio, digámoslo esquemáticamente, entre 1600 y 1675; el período de transición entre uno y otro se extendió entre 1675 y 1725 (época de los novatores), mientras que el Neoclasicismo vendría a continuación y duraría aproximadamente un siglo. Obviamente, el Barroco coexistió con el Clasicismo renacentista y con el Clasicismo dieciochesco, o Neoclasicismo.

1. LA ACUSACIÓN DE NOVEDAD

Escribía Maravall (1975: 289) que si en el Renacimiento lo nuevo se vía como positivo, la situación cambia en el xvii, aunque no en el ámbito literario: «Así, en la política, en la religión, en la filosofía, en la moral, se trata de cerrar el paso a toda novedad, aunque el arte, la literatura, la poesía, siguen exaltándola». En efecto, durante gran parte del xvii, tras la aparición del fenómeno barroco, muchos autores que se pronunciaron sobre ello calificaron como nuevo y positivo aquel estilo que acababa de nacer, conscientes de que la calificación de novedad aplicada a la literatura no entrañaba riesgos, no estaba condenada institucionalmente.

Así, Lope de Vega incluyó el adjetivo en *El arte nuevo de hacer comedias* (1609), y más tarde, en 1621 (Porqueras, 1989: 13), hablando de la *nueva poesía*, defendió que «cabe contradecir en materias literarias», es decir, que las cuestiones de poética son legítimamente discutibles, refiriéndose a los debates sobre la nueva poesía.

Juan de Jáuregui, autor del *Discurso poético* (1624), a pesar de su posición antigongorina, consideraba que los defectos de la nueva poesía se originaban en su extremo deseo de novedad (Bobes, 1998: 385), pero no rechazaba, ni mucho menos, lo nuevo: incluso criticó a aquellos autores contrarios a la *demasia moderna*, porque «vedan a los escritores todas osadías»; «lícito es y posible al ingenio contravenir muchas veces a la regulada elocuencia y sus leyes comunes sin ofender las poéticas, antes ilustrando sus fueros» (Porqueras, 1989: 21-22). Es decir, aunque Jáuregui vinculó el éxito del culteranismo al deslumbramiento que en el vulgo ejercen las novedades, estas son lícitas y hasta convenientes en el ámbito poético.

También Díaz de Rivas defendió las novedades literarias en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades* (1624). Escribía Porqueras Mayo (1989: 26) que dicho autor defendió el estilo nuevo y la libertad creativa de Góngora: «el punto de arranque de Díaz de Rivas es la defensa del arte moderno, de un autor moderno concreto, defensa que acepta el arte antiguo para rebasarlo definitivamente». En efecto, escribía Rivas: «Suele la novedad causar nuevos pareceres y contradicciones. El estilo del señor Don Luis de Góngora [...] ha parecido nuevo en nuestra edad, no usada a la magnificencia y heroicidad que pide la poesía». Pero llegó Góngora con sus novedades y confirió un nuevo y superior valor a la poesía. En esa línea de reivindicación de la novedad, el propio Díaz de Rivas declara que escribe esta obra «con la esperanza de decir por ventura algo nuevo». También Gracián, en su *Agudeza y arte de Ingenio* (1648), «demuestra su admiración por Góngora» y por el arte moderno (Porqueras, 1989: 51, 52, 139, 141).

En síntesis, es bastante frecuente, en el campo literario del siglo XVII español, la defensa de la novedad y de lo moderno: «que no todo lo supieron los antiguos», como escribía Trillo y Figueroa en 1651, quien, como otros, ligó aquel debate al concepto de *claridad*. Trillo atacó a González de Salas por defender la claridad, y asumió la defensa del gongorismo: «¿Qué conceptos puede producir el claro estilo? ¿Qué grandeza? ¿Qué decoro puede tener aquello que entienden todos?», defendiendo así la oscuridad y el elitismo poético. También Caramuel (en 1668) defendió a Góngora y a los modernos frente a los antiguos (Porqueras, 1989: 55, 59). Todavía en 1680 se podía hacer una defensa de la novedad, aunque moderada y muy cauta: Gutiérrez de los Ríos tuvo que defender las novedades, asociándolas con la utilidad y argumentando que el vulgo es contrario a ellas, mientras que los doctos son favorables. A pesar de ello, se sintió obligado a declarar que las novedades son despreciables en todo lo que se refiere a las *leyes eclesiásticas* (Pérez Magallón, 2002: 143).

Esta puntualización de Gutiérrez de los Ríos es, quizás, indicio de la existencia de un mayor recelo institucional contra la novedad en el último cuarto del siglo XVII, un recelo que permaneció hasta el segundo cuarto del siglo XVIII, quizás porque en esos años de *novatores* y *preilustrados* se estaba consolidando un movimiento favorable a la renovación científica y filosófica, y, en consecuencia, el misoneísmo se creció. Aquel recelo afectó también al ámbito literario. Si durante la etapa de los novatores una minoría reivindicó lo nuevo, con el avance de la Ilustración, durante el XVIII, se extendió esa reivindicación. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo ilustrado, esa defensa de lo nuevo hubo de hacerse de manera encubierta, ya que los misoneístas eran muy activos. «Las invectivas contra lo nuevo prosiguen, e incluso arrecian, a medida que las novedades filosóficas y la Ilustración ganan lentamente terreno» (Álvarez de Miranda, 1992: 624).

La cuestión es que, en las décadas finales del siglo xvii y primera mitad del xviii, se advierte en los autores una especial precaución ante la posibilidad de ser acusados de proponer novedades, ahora incluso en el terreno del arte y la literatura, porque si las novedades eran peligrosas en el ámbito religioso y filosófico, también eran *odiosas* en el campo artístico. Así lo estimó Mayans (1984: 25), entre otros, que en *El orador cristiano* (1733) se defendía de la acusación de innovador sosteniendo que sus críticas al gusto barroco no contenían ninguna novedad, ya que sus modelos eran clásicos antiguos y renacentistas: «Mi designio, pues, en estos diálogos no es repicar a novedad, la cual suele ser odiosa en las artes ya establecidas y sumamente peligrosa en las cosas que tocan a la religión. Solo es mi ánimo repetir muchas cosas que por antiguas quizá a muchísimos parecerán muy nuevas». Nótese que ahora la *novedad* consiste en oponerse al gusto barroco y defender la vuelta al Clasicismo. Hemos de interpretar, en consecuencia, que si, en el siglo xvii, lo nuevo era el estilo Barroco y la reivindicación de ese estilo, en el siglo xviii lo nuevo es para muchos la crítica al Barroco y la reivindicación del antiguo estilo clásico.

En los años treinta del siglo ilustrado, si bien el pensamiento teórico-literario había evolucionado hacia una mayor conciencia de la *necesidad* de un cambio antibarroco, las estrategias argumentativas para defender las novedades no habían cambiado demasiado con respecto a finales del siglo anterior. En efecto, Juan de Cabriada, en la *Carta filosófica médico-chímica* (1687), se defendió de la acusación de proponer novedades científicas utilizando los mismos recursos que cincuenta años después utilizaría Luzán en su *Poética* (1737),² cuando negó que sus propuestas literarias fuesen nuevas. Escribía Cabriada: «Cuanto escribo, todo es aprendido, poco o nada inventado. Propongo, tal vez, la doctrina con visos de novedad, pero con raíces muy antiguas». Y añadía que sus contradictores se equivocaban al acusarlo de traer novedades, ya que sus ideas eran muy antiguas, eran «doctrina casi expresa de Hipócrates» (Álvarez de Miranda, 1992: 626).

De manera similar se defendió Luzán, señal de que en este terreno no había grandes diferencias entre el tenso debate de finales del siglo xvii y el de los años treinta del xviii. El tratadista aragonés sostuvo que su *Poética* (1737) no contenía novedades. Pide al lector que no menosprecie

como novedades las reglas y opiniones que en este tratado propongo, porque aunque quizás te lo parecerán por lo que tienen de diversas y contrarias a lo que el vulgo comúnmente ha juzgado y practicado hasta ahora, te aseguro que nada tienen menos que eso, pues ha dos mil años que estas mismas reglas, a lo menos en todo lo sustancial y fundamental, ya estaban escritas por Aristóteles y luego, sucesivamente, epilogadas por Horacio, comentadas por muchos sabios y eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas y, generalmente, aprobadas y seguidas (1977: 97).

Tanto Cabriada como Luzán (o Mayans, ya lo hemos citado) se defendían de la acusación de traer novedades argumentando que sus ideas eran muy antiguas. Sin embargo, también manifestaban, cautamente, que no desdeñaban las novedades: tras sostener que sus propuestas no eran novedosas, los dos coincidían en añadir que no siempre las novedades eran malas. Cabriada se atrevía a reivindicar que, a veces, las novedades entrañaban

² Considero la *Poética* de Luzán como paradigma teórico del Neoclasicismo, o Clasicismo del siglo xviii español.

verdades antes desconocidas y que por este motivo no había que despreciarlas: «Pero aunque [mi doctrina] fuera nueva, ¿qué haremos? ¿Por ventura lo nuevo está negado de la Verdad? ¿Qué culpa tendrán las opiniones por nuevas? [...] ¿Quién no sabe que lo que no alcanzaron los antiguos se reveló a los modernos?» (Álvarez de Miranda, 1992: 626).

Parecidamente se expresaba Luzán:

Fuera desto, ¿qué importa que una opinión sea nueva como sea verdadera? ¿Aprobaríamos por ventura la terquedad de aquellos que hubiesen continuado hasta ahora el bruto manjar de silvestres bellotas, despreciando el noble alimento del pan, por parecerles novedad el uso de él? Bueno fuera que desecháramos el oro de Indias porque viene de un Nuevo Mundo, y que por la misma antipatía a las novedades hubiese aún quien cerrara los ojos por no ver la circulación de la sangre o las tubas falopianas, o los vasos lácteos u otros descubrimientos utilísimos para la física y para las matemáticas (Luzán, 1977: 97-98).

El caso de Luzán es muy interesante. Parece que ya antes de que viera la luz su *Poética* estaba convencido de que habría de recibir fuertes críticas basadas en la acusación de proponer novedades literarias, que se concretaban en su radical rechazo de la literatura barroca española. Por eso, en la primera página de su libro se defiende de rumores que, dice él, circulaban entonces. Así, escribía en su prólogo «Al lector»:

Había resuelto, lector mío, no cansarme ni cansarte con la pesadez de un prólogo [...], pero habiendo entreoído, aun antes de acabar la impresión [de este libro], no sé qué voces que, o me imputan lo que no digo, o me trastruecan mis proposiciones [...], he querido que estés prevenido.

A continuación, Luzán previene al lector de que su libro no propone novedades, a pesar de los rumores que sostienen lo contrario.

No podemos saber si fue cierto —como afirma Luzán— que antes de salir publicada la *Poética* —«antes de acabar la impresión», dice— ya contaba con detractores que la criticaban por defender novedades. Es posible que las críticas se derivaran de alguna copia manuscrita que corría entre el público. O bien, y esto es más probable, quizás Luzán, previendo las inevitables críticas del misonéismo militante, se anticipó a sus enemigos justificándose, contrarrestando sus futuros, pero previsibles, argumentos. En cualquier caso, el núcleo de su defensa fue similar, como hemos visto, al que utilizó Cabriada cincuenta años antes: sostener que sus propuestas no eran novedades, sino ideas muy antiguas; y, finalmente, añadir con timidez y precaución que a veces las novedades son convenientes.

Así pues, en el campo literario, los probarrocos de la primera mitad del XVIII, conservadores en el ámbito político (Egido López, 2002), acusaban a los autores neoclásicos, políticamente reformistas, de proponer novedades, lo que estos negaban. ¿Qué podemos decir al respecto nosotros, historiadores del siglo XXI? En primer lugar, el debate literario de la primera mitad del XVIII se produce entre dos grupos que solo en apariencia son exclusivamente literarios: los contendientes también se oponen en el terreno político; unos son austracistas, españolistas y conservadores políticamente, otros son borbónicos, cosmopolitas y reformistas. Esa oposición se corresponde en el ámbito literario con una defensa del Barroco y del Neoclasicismo respectivamente. El profesor Egido (2002: 99) asoció los defensores de la lírica gongorina con el *partido castizo español*, aristócratas

antiborbónicos que no querían perder sus privilegios, que en el ámbito político se opusieron a los gobernantes franceses y en el literario se manifestaron contra la introducción del clasicista y nuevo *gusto francés*, opuesto al ya tradicional barroco español. Enfrente estaban los reformistas en política y en literatura, partidarios de una poética clasicista coincidente con el canon francés.

Los probarrocos acusaron a los neoclásicos de traer novedades porque querían perjudicarlos políticamente: los defensores de la literatura barroca se presentaban como representantes de la ortodoxia tradicional y de lo español, mientras que tachaban a los neoclásicos de heterodoxos y antiespañoles. Prescindiendo del significado estrictamente político de aquel debate, la cuestión es compleja, paradójica y contradictoria si, desde nuestra condición de historiadores, nos preguntamos quiénes eran verdaderamente los defensores de las novedades literarias: desde la percepción de los participantes en dicho debate, subrayemos que aquellos contendientes discutían apoyándose en períodos históricos diferentes: mientras que los barrocos argumentaban basándose, implícitamente, en el período comprendido por los siglos XVII y XVIII, los neoclásicos apoyaban su argumentación en un período que iba desde Aristóteles hasta el siglo XVIII. En efecto, los barrocos eligieron, interesadamente, atacar a sus oponentes, argumentando que lo propuesto por el Neoclasicismo era una novedad con respecto al Barroco de los últimos cien años de historia literaria española. Por el contrario, los neoclásicos eligieron, de acuerdo a sus intereses, comparar sus propuestas con las del Clasicismo grecorromano (y el renacentista) y no con las de la inmediata y precedente etapa barroca: así quedaba atestiguada su antigüedad y negada su modernidad. Historia microscópica frente a historia macroscópica. Sin embargo, aquel debate no se planteó desde la oposición de criterios historiográficos diferentes: se trataba simplemente de descalificar y condenar al contrario acudiendo a la recurrente acusación de novedad.

Desde nuestra perspectiva historiográfica, a pesar de que la propuesta de Luzán era nueva porque intentaba acabar con la inercia de más de cien años de Barroco, y a pesar de que los neoclásicos eran reformistas en el ámbito político, hemos de pensar que en la historia del pensamiento literario occidental los verdaderos defensores de un gusto heterodoxo y nuevo eran los barrocos, contrarios a la poética universalista propuesta por los neoclásicos, continuadora del antiguo tradicionalismo clasicista. Frente a unas reglas generales del gusto, universales y permanentes, el Barroco, con un incipiente sentido histórico, anuncia la variabilidad del gusto, dependiente de las diversas épocas y naciones, una concepción teórico-literaria discrepante con el milenario Clasicismo universalista. Las novedades del Neoclasicismo se resumen en su esencial antibarroquismo, elemento que propició la necesidad de elaborar una poética más sistemática y normativa que la existente hasta entonces en España, objetivo que cumplieron Luzán y otros tratadistas del siglo XVIII (Checa, 1998).

2. DUALIDADES HORACIANAS

Así pues, como historiadores del siglo XXI, con una perspectiva histórica de *longue durée*, ¿podemos resolver cuál de aquellas dos posibilidades fue *objetivamente* más nueva, más moderna? ¿Alguna de ellas suponía un cambio de paradigma? Es obvio que sobre

estas cuestiones existe una abundante bibliografía; añadamos algunos datos sobre ciertos aspectos del cambio teórico-literario que supuso el Neoclasicismo en España.

Un examen completo de los posibles cambios de paradigma nos obligaría a comparar las posiciones barroca y neoclásica³ tomando como referencia los principios fundamentales de la poética clásica: conceptos de imitación, verosimilitud, imaginación, ingenio, juicio, decoro, el esquema de los géneros, el universalismo estético, etc. (Checa, 1998). En esta ocasión vamos a examinar, muy brevemente, solo las tres dualidades horacianas, un asunto crucial en la cuestión que nos ocupa.

Es cierto que la oposición neoclásica al gusto barroco afectó a varios de aquellos principios teórico-literarios, pero, a mi entender, la discusión fundamental —que concernía especialmente al ámbito de la lírica—⁴ se desarrolló en torno a los tres famosos binomios horacianos,⁵ *docere-delectare*, *ars-ingenium* y *res-verba*, sobre todo alrededor de este último. Se trataba de una discusión que ocupó un primer plano en el siglo xvii: Cascales (*Tablas Poéticas*, 1617) centró el debate en la lírica cuando escribió que, si en la poesía épica y trágica «el alma y la forma es la Fábula», en la poesía lírica «el alma y la forma son los conceptos» (García Berrio, 1975: 379). En efecto, sostenía García Berrio (1980: 475) que «la dicotomía fundamental fondo-forma, contenido-expresión, constituía la base de las más empeñadas disputas en torno a la licitud del nuevo estilo» lírico. Bobes (1998: 389) consideró que las conocidas discusiones entre Jáuregui y Díaz de Rivas, a propósito de la poesía gongorina, se apoyaban claramente en las tres dualidades de Horacio. Se refiere Bobes a las disputas entre los ya citados Jáuregui, poeta sevillano antigongorino, y Pedro Díaz de Rivas, poeta cordobés gongorino. En ellas se advierte que los temas recurrentes son las *voces*, las cosas *admirables*, la imaginación desbordada, el ingenio, la majestad de estilo, los neologismos, las metáforas, el deleite, la ornamentación verbal, los artificios formales, la hinchazón, la oscuridad, etc., cuestiones todas que remiten al contenido de las tres dualidades horacianas y al género lírico.

También durante el siglo xviii la extendida idea sobre la decadencia barroca y la renovación clasicista estuvo muy ligada a una diferente interpretación de los tres binomios horacianos, sobre todo *res-verba*. En líneas generales, para los primeros neoclásicos (Mayans, Luzán, Velázquez...), el remedio para superar la *degenerada* poesía barroca debía llegar con la restauración del equilibrio en los tres binomios citados, descompensados por los literatos barrocos. Escribía Luzán (1977: 135) que, tras los grandes poetas castellanos del siglo xvi, el primero de ellos Garcilaso,

florecieron en España por todo el siglo décimosexto muchos y muy excelentes poetas, hasta tanto que por no sé qué fatal desgracia, empezó la poesía española a perder su natural belleza, y su sano vigor y su grandeza degeneraron poco a poco en una hinchazón enfermiza y en un artificio afectado.

³ Es sabido que los defensores del Clasicismo contaron con un apoyo textual muy valioso, los tratados de poética, donde se definía pormenorizadamente el hecho literario y se prescribía una severa y completa normativa. Por el contrario, la *poética* barroca no contó con un recurso *institucional* tan valioso como dichos tratados, y hubo de apoyarse, generalmente, en textos breves, asistemáticos y sobre cuestiones puntuales.

⁴ En el campo de la poesía dramática, los neoclásicos se opusieron al teatro barroco por su supuesta inmoralidad y apoyándose en una interpretación estricta de los conceptos de verosimilitud, decoro e invariabilidad de los géneros literarios.

⁵ Aunque procedentes de la anterior tradición clásica, son especialmente conocidos a través de la formulación horaciana.

Los primeros que introdujeron esa «no acertada mutación» fueron Góngora en la lírica y Lope de Vega en el teatro. Luzán halló las claves principales de aquella *degeneración*, o *mutación*, en una diversa y nueva interpretación de aquellas tres dualidades por parte del Barroco.

La primera oposición binaria, *docere-delectare*, se refiere a la finalidad del arte, clásicamente concebido como una equilibrada conjunción de enseñanza y deleite. Es conocido que, en la polémica gongorina, el hedonismo se enfrentó al utilitarismo y al moralismo.⁶ Los neoclásicos españoles optaron por primar el objetivo pedagógico de la obra de arte como reacción contra la anterior *desviación* barroca, favorable al deleite. De esta manera, criticaron la inmoralidad del teatro barroco español y la lírica lasciva, así como la poesía amorosa que no contuviera «reflexiones y avisos morales» (Checa, 2004: 270-272). Una lectura detenida de la *Poética* de Luzán revela su preferencia por una literatura didáctica; el equilibrio entre lo útil y lo dulce debe tener como fin último la incidencia de la poesía en las costumbres:

El poeta que deseara la fama y duración de sus versos debe huir esta puerilidad [tratar sobre la hermosura de una dama, los celos...] y cantar las grandes hazañas y los héroes de su patria y de las ajenas, para que los lectores, atraídos con la dulzura del verso, se aficionen a la virtud y a los grandes hombres que la profesaron (1977: 196).

La dualidad *ars-natura* versa sobre las facultades del poeta, adquiridas o innatas. Ante la pregunta de si el poeta nace o se hace, la poética clásica —como es sabido— respondió que el artista necesita tanto de capacidades innatas (*natura*, o *ingenium*) como de conocimientos y técnicas aprendidas (*ars*). Sin embargo, el Barroco del siglo xvii exaltó el ingenio natural, en detrimento del estudio de las reglas. Bobes (1998: 391, 394) se refirió a esta cuestión subrayando que la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián fue «una obra innovadora en cuanto que supone un paso importante hacia la definitiva exaltación del ingenio creador como principio fundamental del arte, anticipación pionera de la libertad imaginativa moderna». Y añade: «el ingenio y agudeza del escritor adquieren una importancia inusitada en la teoría del conceptismo».

Por el contrario, en el xviii escribió Luzán (1977: 135, 127) que Góngora estaba «dotado de ingenio y de fantasía muy viva, pero desreglada», y se lamentó de aquella *degeneración* de la poesía, ocasionada por la ignorancia y la transgresión de las reglas y los preceptos poéticos. Por ese desconocimiento de *ars*, se impuso la vana hinchazón y afectación de los líricos, que impidió conservar «lo sublime sin exceso, y lo sencillo y claro sin bajeza». El Neoclasicismo, una vez más como reacción contra las preferencias barrocas, subraya la importancia del estudio y la necesidad de que el *ingenio* siempre esté dirigido por el *juicio*: Luzán manifiesta que escribe su *Poética* porque en España carecemos de este tipo de tratados, en los que deben enseñarse las normas y preceptos de la composición poética. Esa carencia —dice— explica la escasez de buenos poetas españoles y la abundancia de malos poetas —barrocos—, que solo poseen buenas capacidades naturales, pero ninguna preparación teórica, tan necesaria.

⁶ Se ha señalado el principio del placer como el motor de la crítica moderna. Si fuera así, el gusto barroco del siglo xvii, que prestaba más atención al gusto del público que a su educación, es más *moderno*, o se identifica más con el gusto contemporáneo.

Finalmente, el binomio *res-verba* plantea la dicotomía entre fondo y forma, formulada también como oposición entre contenido y expresión, alma y cuerpo, fábula y lenguaje, objeto y tejido... Se pretende dilucidar si las ideas son, o no, más importantes que la manera de expresarlas. Evidentemente, el gusto barroco se define por otorgar a *verba* el lugar principal en la composición poética; son muchos los ejemplos que así lo atestiguan.

También son numerosos los ejemplos que muestran la posición neoclásica favorable a *res*. Mayans, en 1725 (*Oración en alabanza de las obras de Don Diego Saavedra Fajardo*), elogió el estilo «puro y limpio» y criticó el «vano estrépito de ruidosas palabras, diciendo mucho y significando nada» (Mayans, 1984: II, 551). Escribía Luzán (1977: 126) que los poetas gongorinos, «con el vano, inútil aparato de agudezas y conceptos afectados, de metáforas extravagantes, de expresiones hinchadas y de términos cultos y nuevos, embelesaron el vulgo; y, aplaudidos de la ignorancia común, se usurparon la gloria debida a los buenos poetas». En este mismo terreno, Luis José Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*, 1754) habló de tres sectas poéticas como culpables de la corrupción: la primera fue la de los corruptores del teatro; la segunda y la tercera corrompieron la lírica: la segunda fue la secta de los conceptistas y la tercera la de los cultos.

En síntesis, el conflicto que los teóricos del siglo XVIII plantean con el gusto barroco les induce a minusvalorar los aspectos formales, concediendo, a cambio, la supremacía a los contenidos. El *buen gusto* neoclásico rechaza la excesiva atención que los autores barrocos prestaron al uso de cultismos o neologismos, a la sonoridad y brillantez de las palabras, y a la desafortunada utilización de figuras retóricas. Para Luzán, primero son los *pensamientos*, las *cosas*, y luego son las *palabras*, los *metros*. Los valores formales de los neoclásicos son los de sobriedad frente a recargamiento, claridad frente a oscuridad, naturalidad ante afectación y elegancia frente a vulgaridad.

En consecuencia, si la tradición clásica y clasicista había defendido el equilibrio en cada uno de los tres binomios horacianos, los neoclásicos, movidos por el pedagogismo ilustrado del siglo XVIII, reaccionaron decididamente contra los principios de aquella estética que consideraron hedonista, excesivamente ingeniosa y artificiosa. De esta manera, priman el primero de los términos de las tres dualidades (*docere, ars y res*), los contrarios de los que favorecieron los autores barrocos. Para la poética neoclásica, los poetas deberían estudiar las reglas del arte y refrenar sus aptitudes naturales, *ars* antes que *ingenium*, con el fin de crear una literatura de *pensamientos*, de *cosas (res)*, alejada de vanos artificios formales (*verba*), y con el objetivo social de enseñar (*docere*) antes que deleitar (*delectare*).

3. CAMBIOS DE PARADIGMA

Los posibles cambios de paradigma que, en la historia del pensamiento literario español, supusieron los fenómenos barroco y neoclásico deberían examinarse, a mi entender, en el conjunto histórico de los siglos XVI, XVII y XVIII, y siempre con la referencia de la época grecorromana. A grandes rasgos, cada uno de estos tres siglos coincide historiográficamente con las etapas renacentista, barroca y neoclásica.

Por lo que se refiere al elemento de la poética clásica, más implicado en el debate sobre la lírica (las dualidades horacianas), muy representativo de aquellos cambios, puede concluirse que durante el siglo XVI, digamos de poética clásico-renacentista, se defiende un

equilibrio entre los dos miembros de cada uno de los binomios horacianos. Durante el siglo XVII el equilibrio se rompe, el gusto barroco privilegia *verba* ante *res*, *delectare* ante *docere* y *natura* ante *ars*. Durante el siglo XVIII vuelve a desnivelarse el equilibrio antiguo-renacentista, pero esta vez, y como reacción contra el Barroco, para privilegiar los miembros de los dualismos que habían sido relegados en el siglo XVII.

Según esta conocida y esquemática descripción, ¿debería concluirse que el Neoclasicismo supone un cambio de paradigma con respecto al Barroco?, ¿o que el Barroco lo supuso respecto al Renacimiento? No. El gran paradigma clásico (la Gran Teoría) es el único molde, la única referencia teórico-literaria de esos tres siglos, por los que discurre un mismo fondo clasicista. En el siglo XVII el Barroco no rompe estéticamente con el Clasicismo renacentista, simplemente intenta modificarlo, superarlo, pero en la línea continua de la tradición clásica, contra la cual no arbitra un sistema que la niegue. Tampoco la reacción neoclásica contra el Barroco supone un cambio de paradigma. Los tres gustos correspondientes a aquellos tres siglos tienen los mismos elementos de referencia, los del paradigma aristotélico-horaciano-renacentista, aunque su respuesta sobre algunos elementos, como los tres binomios horacianos, sea diferente.

La poética clásica y clasicista ha sufrido históricamente muchas disensiones *internas*; la transmisión intelectual de una misma tradición registra variaciones dependiendo de los distintos contextos históricos y de la percepción de los diversos autores. En el ámbito concreto de las dualidades horacianas, los arquetipos teóricos son los mismos: la alternativa entre una literatura didáctica o hedonista, la supremacía del contenido o de la forma y la distinción entre el ingenio natural del poeta y su preparación teórica. Aunque la respuesta concreta en aquellos tres siglos fuese distinta, las reflexiones teóricas versaron sobre la misma horma conceptual. Podría confirmarse, así pues, que en aquella larga época hubo tres variaciones históricas (tres modelos históricos, patrones) dentro de un único paradigma.

A este respecto, los historiadores de la literatura se han preguntado sobre si la variación histórica neoclásica comienza en el segundo cuarto del siglo XVIII o, más bien, durante la etapa de los novatores. Según mis investigaciones, y a pesar de los estudios que advierten (Pérez Magallón, 2001: 449) indicios reformistas *neoclásicos* en algunos autores de la etapa 1680-1720 (por ejemplo, Gutiérrez de los Ríos en *El hombre práctico*, de 1686, o Verdugo y Albornoz en *Disertación sobre el numen poético*, de 1716), la verdadera ruptura con el Barroco, la conciencia de la necesidad de un cambio acompañada de una propuesta teórica sistemática y bien articulada, no llega hasta Luzán en 1737. En la etapa de los novatores, a mi entender, las manifestaciones a favor de la claridad, contra la afectación y otras similares, antigongorinas, son aisladas y asistemáticas, todavía no pretenden conformar un discurso estructurado y completo opuesto al Barroco. A pesar de ello, también es cierto, como escribe Pérez Magallón (2001: 467-470), que la poética de Luzán no surgió «en un vacío cultural» anterior.

El auténtico cambio de paradigma se produjo con la llegada del Romanticismo: la imitación deja de ser un requisito de la obra literaria, la imaginación ya no ha de estar sujeta a las riendas del juicio, es más, se reivindica un tipo de imaginación creativa, y no asociativa, al igual que el ingenio del artista deja paso al genio creador. El sistema clásico de los géneros salta por los aires: ahora se admiten géneros nuevos, que reflejan mejor la sociedad de la época (tragedia urbana, comedia sentimental, novela, etc.), acaba el rechazo

a la mezcla tragicómica, la prosa adquiere dignidad literaria, se revaloriza la fantasía, la inspiración, la sensibilidad, lo sublime, etc. Cuando se presentaron estos cambios comenzó el declive definitivo de la poética normativa, del paradigma clásico.

Si bien es cierto, como escribía José Manuel Rico (2005: 163), que «la crítica del siglo xvii llegó, a veces, a cuestionar con naturalidad el principio de universalidad de los preceptos poéticos y la inmutabilidad de los modelos de imitación», no será hasta el Romanticismo cuando se acabe con aquella poética universalista. Escribía Luzán (1977: 147, 414): «Una es la poética y uno es el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos». Y, respondiendo directamente a las modificaciones barrocas, añade: «De aquí es que sería empeño irregular y extravagante querer buscar en cada nación una oratoria y una poética distinta». La resistencia barroca contra el universalismo estético fue sofocada por los neoclásicos, pero resurgió con más fuerza en el Romanticismo, acabando definitivamente con la poética normativa y universal del gran paradigma clasicista. En efecto, escribe Bobes (1998: 403-404) que «hoy la poética se desenvuelve como una ciencia que procura conocimientos sobre la literatura, y las poéticas preceptivas son un fenómeno histórico, sin valor práctico inmediato».

Por otra parte, con el Romanticismo deja de discutirse sobre si el placer es un objetivo cultural fundamental, una finalidad esta discutida durante los siglos xvii y xviii, pero definitivamente aceptada desde el Romanticismo: «Ver el placer como uno de los objetivos de la cultura [es una noción] aceptable solo para nuestros tiempos, no lo es para los siglos xvii y xviii» (Pérez Magallón, 2002: 15).

Así pues, la historia del pensamiento literario occidental confirma la existencia de dos grandes paradigmas, el del Clasicismo y el de la *modernidad*. En cada uno de ellos hay, obviamente, variaciones históricas de mayor o menor entidad. Los historiadores de la teoría literaria suelen diferenciar las poéticas miméticas de las expresivas; la de Luzán está entre las primeras, las de la Gran Teoría, que exigen unidad, belleza, bondad, verdad y normas. Las expresivas no reconocen preceptos, aprecian categorías antes negativas (Saldaña, 2013: 237-238), la fealdad, la malignidad, la subversión, lo repugnante...; carecen (Bobes, 1998: 403-404) de un canon axiológico, no poseen criterios aceptados universalmente. Así es, la modernidad implica la desaparición de la poética coercitiva clasicista y la adopción de una estética tolerante, abierta a todas las posibilidades.

Según las anteriores apreciaciones, y volviendo al título de este trabajo, habremos de confirmar que el Barroco era más moderno que el Neoclasicismo. A pesar de su anterioridad cronológica, el Barroco proponía novedades, poseía modernidad frente al recurso a la antigüedad del Neoclasicismo, sus presupuestos coincidirían después con algunos principios del Romanticismo⁷ y del concepto contemporáneo de modernidad. A pesar de ello, es obvio que el Barroco del siglo xvii no supuso —como decimos— un cambio de paradigma, no se opuso al Clasicismo en su conjunto y no poseyó la compleja cosmovisión romántica. En su dimensión histórica, quizás solo significó cierta modernización de la tradición, pero como fenómeno recurrente, como categoría estética, el Barroco está en los inicios de la modernidad: el mundo contemporáneo considera modernas las formas complicadas, rebuscadas, complejas, la ornamentación profusa..., por oposición a la *simplicidad antigua*. La modernidad se caracteriza, además, por la diversidad de valores, principio

⁷ Obviamente, son dos movimientos muy alejados: ambos coinciden en su rechazo de algunos elementos del universalismo y normativismo clasicistas, pero su esencia es diferente.

inaceptable para el universalismo clasicista. El canon estético contemporáneo se inclina favorablemente ante el Barroco y le atribuye el marchamo de *modernidad*.⁸

La historiografía contemporánea defiende que lo barroco es moderno porque es complicado y no simple, oscuro y no claro, alambicado y no depurado, hedonista y no moralizador, abierto y no cerrado, sutil-paradójico y no unívoco, subjetivo y no objetivo, prefiere la metáfora a la expresión directa, el escorzo a la línea recta, etc. Escribía Aurora Egido (2009: 13-14): «Actualmente términos como los de Neobarroco o Ultrabarroco remiten, en definitiva, a una apropiación que devuelve el concepto mismo de Barroco y la historia del siglo XVII a los principios de la Modernidad». Y, refiriéndose a la acepción del Barroco como categoría recurrente históricamente, añade (2009: 18): «La definición de la cultura contemporánea como Barroca o Neobarroca no es tanto una vuelta al Barroco, sino del Barroco entendido como forma de organización cultural más que como un período histórico concreto».

O sea, el Barroco histórico era nuevo en el siglo XVII y viejo en el XVIII, mientras que el Barroco *categórico* es moderno en el siglo XXI. El Neoclasicismo, o Clasicismo dieciochesco español, a pesar de su continuidad con el viejo Clasicismo, presentó como novedades un radical antibarroquismo, así como una mayor sistematicidad y dogmatismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1992). *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo LI. Madrid: Real Academia Española.
- BOBES, Carmen *et al.* (1998). *Historia de la teoría literaria. II. Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos.
- CHECA BELTRÁN, José (1998). *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*. Madrid: CSIC.
- CHECA BELTRÁN, José (2004). *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*. Madrid: CSIC.
- EGIDO, Aurora (2009). *El barroco de los modernos. Despuntos y respuntos*. Valladolid: Universidad-Junta de Castilla y León.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos (2002). *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*. Valladolid: Universidad.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1975). *Introducción a la poética clasicista: Cascales*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980). *Formación de la teoría literaria moderna. II. Poética manierista. Siglo de Oro*. Murcia: Universidad.
- LUZÁN, Ignacio de (1737). *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla (cito por la edición de R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977).
- MARAVALL, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1983-1986). *Obras completas*, ed. de A. Mestre Sanchís, 5 vols. Valencia: Ayuntamiento de Oliva-Diputación de Valencia.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2001). «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 2, diciembre, pp. 449-479.

⁸ Naturalmente, la conclusión sería la contraria si la cultura contemporánea identificase la modernidad con el pensamiento y el gusto universalista, con el Clasicismo.

- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002). *Construyendo la modernidad: La cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: CSIC.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1989). *La teoría poética en el manierismo y barroco españoles*. Barcelona: Puvill Libros.
- RICO, José Manuel (2005). «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria. El siglo xvii», en Begoña López Bueno (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 141-166.
- SALDAÑA SAGREDO, Alfredo (2013). *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza: Mira Editores.

TRES APOSTILLAS AL ÚLTIMO UMBERTO ECO

Francisco ESTÉVEZ
Instituto Técnico y Cultural – Universidad Carlos III de Madrid

*Al colega Miguel Ángel Garrido Gallardo,
por enseñarnos el deleite de la prosa de Eco.*

Hace apenas unos pocos meses que se nos fue Umberto Eco y el vacío de su ausencia no deja de crecer, ampliado ahora con oscuros ribetes al enterarnos de la grave enfermedad de otro de los referentes intelectuales europeos contemporáneos, George Steiner. Resulta irónico que el propio italiano reflexionará sobre la cuestión trascendental de la muerte en una de sus columnas del periódico *L'Espresso*: «Come prepararsi serenamente alla morte. Sommese istruzioni a un eventuale discepolo» (1977). O quizá tan irónico como inevitable para un gran curioso, infatigable pensador y genial pedagogo, pues tenía como dinámica natural no dejar tema sin abono. Ese vacío referido, la ausencia de referentes intelectuales europeos en un momento clave de inestabilidad en el continente, presentaba tiempo atrás ciertos asideros, como podía representar el ensayo *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993), donde el mismo Eco narraba la historia de una ilusión, pero también de un fracaso, como quizá sea el sueño de una Europa unida. Valgan pues estas someras apostillas a parte de sus últimos escritos como homenaje a una esperanza.

1. SOBRE *HISTORIA DE LA TIERRA Y LOS LUGARES LEGENDARIOS* (2013)

En los tiempos de la infancia, nuestra fantasía se pobló de lugares míticos por la avidez curiosa de leyendas y merced al puro estímulo de la lectura. Allí construyó paraísos privados, pero también, gracias de nuevo a las páginas impresas, lugares comunes por donde transitan los regueros de nuestra cultura y que nos sirven para configurar imágenes, mitos, símbolos, ideas, abstracciones..., en definitiva, algunas de las sutilezas que nos convierten en humanos. Ya desde las viejas lecturas de la Biblia aparece un Paraíso terrenal o el rico Reino de Saba, también presentado en los libros del Corán. En días tristes, al calor de los libros, quien más quien menos ha deseado sosegar ánimos en el país de Jauja o fugarse a las islas Afortunadas. Lugares no del todo ilusorios, sino más bien con una capa muy peculiar, acaso más profunda, de realidad al habitar en nuestra propia psiquis. Algunos ya saben: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*... La extensión del pensamiento humano abarca dimensiones continentales, la Atlántida como caso paradigmático, o ínfimas, como la capital de Liliput, con apenas poco más del centenar y medio de metros. En aquellos sitios volvemos a encontrar el cobijo de antaño cuando el viento arrecia fuera. Pero también representan el escollo del peligro, al igual que el legendario Dorado sigue significando anhelos por los cuales, hasta hoy día, personas, incluso demasiado cercanas, dieron su vida en vano. A veces, sin más, nos atrapa un nostálgico recuerdo o un pequeño deseo de fuga, el deseo de volar siquiera con la imaginación allá donde de otro modo nunca podríamos. Ese mapa de lugares legendarios es el presentado en este bello libro, fiel reclamo para fechas de epifanía.

Desde comienzos del tercer milenio, Umberto Eco estampó su *Historia de la belleza* (2004) y su *Historia de la fealdad* (2007), incluso un delicioso recorrido literario artístico en *El vértigo de las listas* (2009). En esta perspectiva divulgativa y comercial ha de enmarcarse la presente *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Nadie se lleve a engaño, no es un texto mayor del octogenario semiótico, sin embargo, aparecen ideas de valor, reflexiones oportunas, erudición de ley. Es un recorrido muy ameno, sin voluntad de profundización, pero con ánimo de representatividad. Presentado con primor y superioridad gráfica, el lector lego y el no tanto disponen de un prontuario socorrido en el que zambullirse de cuando en cuando frente al tedio urbano. Descubrirán así que los astros que giran alrededor del Sol y esta misma estrella, como bien apuntaban los pitagóricos y la humildad debiera recordarnos, se encuentran en los arrabales del universo. Podrá desterrar a más de algún fastidioso semejante a la Antitierra imaginada por viejos filósofos. Etcétera.

La fatiga del sucesivo contar, la mezcolanza de mitos, el confluir de historias y el mero solapamiento, en ocasiones, engordan las narraciones que, de boca en boca primero y más tarde de pluma en papel, se comunican. Reflexionemos, por un momento, en qué parte de la narración canónica del Evangelio según Mateo se apunta que los Reyes Magos fuesen tres. Es más, ¿de dónde colegimos que sean reyes? El texto solo habla de tres presentes, oro, incienso y mirra, y un largo viaje a la guía de una estrella, ese bellissimo símbolo natalicio por excelencia. Aquí se explica cómo se imbricaron varias historias hasta dar con el relato, que gastamos en la actualidad, de los tres Reyes Magos. Con la sagacidad erudita que aquilata, Umberto Eco hipotiza que la propensión a las leyendas es más propia de los modernos que de sus antepasados. Lo mejor de *Historia de las tierras y los lugares legenda-*

rios, más allá de la ágil redacción del piamontino, son sin duda la selección de textos clásicos que cierra cada capítulo. Allí se pasean Aristóteles, Lucrecio o Colón, de la mano van san Agustín y Marco Polo, los hermanos Grimm y Boccaccio, entre muchos otros.

Como bien indica el título, aquí yacen las ilusiones, los deseos expuestos en lejanas utopías y los fracasos que hay en cercanas contrautopías, quimeras topográficas de todo tipo y calibre. De la Atlántida a Shambhala, de la Tierra Austral a la feliz Arcadia. Páginas en las que volver a esa isla encantada que se desliza por los mares, nunca encontrada y siempre deseada, que tan bien cifró el poeta Guido Gozzano, teñida en el «azul color de lejanía». Aunque en definitiva y por jugar al retruécano con Paul Éluard: hay otros mundos, pero están dentro de uno mismo.

2. SOBRE EL VÉRTIGO DE LAS LISTAS (2009, REIMPRESO 2014)

La poeta Wislawa Szymborska comenzaba, en 1972, su poema «Cumpleaños» aquejada de una imposibilidad de cifrar «Cuánto mundo ha venido de todo el mundo: / [...] ¿Dónde ponerlo todo? Dios mío, ¿qué hago? / [...] ¿Vale la pena acaso regalar un ocaso? / ¿A alguien que está en el mundo de paso?», que conviene comparar con el desgarrador poema homónimo del añorado Ángel González. La escritora polaca parecía anticipar, pocos años antes, el canto transido de amor del cubano Silvio Rodríguez: «Dónde pongo lo hallado [...] qué hago ahora contigo», donde se plantea esa pregunta fatal por la cual el ser amado comienza a fagocitar la realidad del amante a través del eclipse sentimental.

Sea como fuere, el problema es el mismo, dónde colocar los límites al mundo circundante, quién es el *artista* que le pone puertas al campo, dónde situar el marco a tan mastodóntica realidad. Y, sin embargo, ya desde el mito de Adán a nuestros días el ser humano está condenado a tal fin de inventariado: de la lista de la compra al catálogo de libros, de la nómina de comensales a la letanía de desagravios, el elenco de favoritos o de repetidores. Se auspicia un conjunto de deseos o la retahíla de amores perdidos. Todo es recuento, recuento. Incluso este mismo repertorio de atrás no es más que otra dichosa lista. *El vértigo de las listas* —ahora felizmente reeditado— es buena demostración de cómo la senda humana a través del tiempo —eso que malbaratamos llamando historia— viene trenzada por un conteo inevitable, un pasar lista para sabernos aún en esta tierra.

El canon occidental no es otra cosa más que un acuerdo tácito de selección de lecturas con voluntad de ejemplaridad. Y el crítico acaso no valga más que para adelantar listas de lectura o afinar, en el mejor de los casos, semejante repertorio. La lista, el elenco, la prelación, el rosario de ausencias... con todas las variantes que antojemos: la antología, los florilegios, etc. Toda colección implica una selección y, por ende, una prelación. Cuando Jacques Derrida roció con gasolina el concepto de jerarquía y aquel otro próximo de valor, se suponía que la presunta democratización —o tal vez banalización— del saber, entre otros efectos, arrumbaría la dichosa manía humana clasificatoria. Sin embargo, el furor por redactar listas inunda hoy día los escondrijos más profundos de la red.

El placer del inventario resulta consustancial a nuestra especie. Medir el caos infinito del mundo circundante, acotarlo en listas finitas o menos, nos humaniza. Introducir una cadena de sentido estético es labor excelsa del artista, redentora para con la especie humana. Abrir el marco de la obra quizá sea cuestión propia del crítico, así entiende el oficio

quien ahora redacta. La atracción de catalogar, expresar, el infinito proviene de la desoladora conciencia de la propia finitud humana, o sea, la muerte.

De todo ello habla Umberto Eco en este delicioso recorrido literario y artístico de textos e imágenes donde, cuidado, no cabe la reflexión espuria. El semiótico italiano tiene por costumbre no dar puntada sin hilo, ya saben. Estas páginas recrean, como no puede ser de otro modo, *El Aleph* de Borges o la incontenible «Oda a Federico García Lorca» de Neruda. Fragmentos de enumeraciones hay en todo arte y época. Inevitablemente, son las flagrantes ausencias, como en clave hispana debiera ser para la modalidad de *enumeración caótica*, de algunos fragmentos de la poesía de Pedro Salinas explicadas en su día por Leo Spitzer (1945); pero Eco sí recuerda el ejemplo capital de «El barco ebrio» de Rimbaud. La *epifanía de la forma* es como llama el piemontés al escudo de Aquiles y su forma circular, en su rodar infinito, constante, imagen plena del largo etcétera de algunos listados.

La función narrativa del escudo de Aquiles, que despezó con la *Iliada* la literatura entera (aquel momento de éfrasis por excelencia, usurpado a la posteridad y quizá por ello su ambivalencia y poder sugestivo de imagen y palabra), manifiesta para Eco que una cosa se define por sus límites. Este crítico piensa mejor que la cosa se define en sus límites, a la postre el marco donde descansamos la mirada. Pues el problema es siempre de mirada, como si acaso pudiese esta ser neutra. Desde la noche de los tiempos al neón de la ciudad (o en nuestra cama, más terrible aún, la luz de la pantalla —del móvil, del televisor o de una simple lámpara— pues todas esas generaciones conviven hoy día) las historias se suceden. «¡Luz, más luz!», exclamó Goethe en lecho de muerte.

Al hombre le agrada contar historias, *homo narrator* al fin y al cabo, o quizá solo escucharse a sí mismo en continuo parloteo. En la aceptación de tal límite, de semejante marco, vivamos el goce de la lista. Dejemos detrás del marco a los profesionales (del retrato, de la escritura, de la pintura...) y quedemos con dulzura condenados, mientras vivamos, a un largo y bello etcétera.

3. SOBRE NÚMERO CERO (2015)

En una mesa de novedades como la actual, donde se confunde hasta el merengue la obra de valor con la superproducción literaria, debido a un mundo editorial engullido en su propia lógica capitalista, es un descanso tropezar con novelas de nombre seguro como el de Umberto Eco. Con una novela más delgada que las habituales suyas, vuelve el mejor Eco, el más penetrante, para presentarnos un sofisticado estudio de la elaboración del embuste, es decir, sobre el mundo de la información y del periodismo en la peor de sus dimensiones, la actual, vaya.

Es tentación la de trazar la etopeya de Umberto Eco a través de los apasionantes prólogos de sus ensayos, que postergaré a otro papel de mayor extensión. Sí me detendré, al menos, en afirmar que el italiano entiende siempre la semiótica como una lógica de la cultura. Su curiosidad infatigable comenzó a verterse al papel gracias al incentivo de Italo Calvino, quien lo animara, en 1962, a escribir *Opera Aperta*. Allí concilió la singularidad de la obra literaria con la abierta interpretación del lector. Más tarde el italiano lamentó que algunos, como Derrida, pusieran más acento en el adjetivo que en el sustantivo del título. Claro parece, aunque la interpretación de una obra pueda ser, en efecto y en poten-

cia, ilimitada, que ello no implica que tal interpretación no tenga un objeto. El semiólogo proponía con acierto un férreo ligamen entre la fidelidad creadora y la libertad interpretativa. De sus novelas baste recordar que la posmodernidad alcanzó rango literario, con esos guiños excelentemente trabados de *El nombre de la rosa* (1982) a cierta cultura (laberíntica como la de Borges, la disputa nominalista en este caso, como centro del conocimiento...), la trama detectivesca aprendida en Conan Doyle y otros logros geniales del erudito escritor.

En la novela presente se plasman, con oportuno don, muchas de las obsesiones de Eco, como aquella sobre la teoría del complot planteada en *El péndulo de Foucault* (1988), o la del poder de las invenciones (recordemos ese personaje de Baudolino engullido en su propia ficción). Bajo el palio aparente de una incisiva novela sobre el periodismo, *Número cero* propone una devastadora radiografía del último cuarto de siglo de la historia italiana. Contemplamos los antecedentes inmediatos del derrumbe de nuestra sociedad de la información, al que asistimos con ojos atónitos, pero también con indiferencia pasmosa y cómplice. La novela arranca, no en vano, en ese año de esperanzas (Manos Limpias, el caso Tangentópolis) de 1992, a la postre truncadas en Italia (Berlusconi y la deriva individualista). De lleno entenderá la novela quien haya vivido la idiosincrasia italiana, pero cualquier occidental puede comprenderla a las claras. No acaso dicho año, 1992, representa también un ecuador en España entre las esperanzas de la proyección internacional logradas con la Expo o las Olimpiadas y las perversidades y corrupciones que después emergerían.

La trama de *Número cero*, llena de apasionantes detalles, es fácil de sintetizar. A propuesta de un emprendedor (el commendatore Vimercate), un presunto director de periódico (Simei) contrata a una serie de periodistas para bocetar un diario de sintomático título, *Mañana (Domani)*. Deberán preparar unos bocetos o *números cero*, doce a lo largo del año, para servir a los intereses de ese hombre en la sombra con deseos de acceder a los grandes círculos de las finanzas, de los bancos, en suma, del poder. Así el periódico, o al menos la amenaza de editarlo, será instrumento de presión y chantaje para acceder a la élite del poder. Un periódico o su promesa con voluntad de intervención y control sobre el poder, sobre los políticos. Simei sospecha malas intenciones del empresario, pues no es preciso editar el periódico para presionar, basta la amenaza. Por ello contrata al narrador de la novela, que nosotros lectores leemos, como redactor-jefe, pero también como negro literario que tome notas de lo sucedido. Y así arranca el relato. Pocas veces se alcanza tanto grado de ambigüedad en el inicio de una novela: una sombra que nunca conoceremos contrata a otra (presunto director) y esta, a su vez, se defiende contratando a un negro para que redacte el testimonio de todo. Como en la vida real, el lector ya no tendrá seguridad sobre la información presentada.

Del magnífico inicio podrían destacarse muchos otros detalles: como el uso abusivo de anglicismos (calco de esos perniciosos usos periodísticos que se extienden como plaga por la sociedad). A lo largo de la novela Eco parece trasvasar todas sus inquietudes intelectuales a dimensión narrativa: el valor de las ruinas, la consideración del libro como soporte de información, las disquisiciones entre verdad y mentira, el poder de la ficción y un largo etcétera. En efecto, aquí laten las pasiones de Eco que brillan con luz narrativa envidiable: la comunicación, la literatura, la semiótica. Pero, al mismo tiempo, deconstruye con socarronería los males que aquejan el periodismo actual.

Todo periódico es transmisor de una ideología y forjador de una opinión pública, cierto, pero de ahí a afirmar que «no son las noticias las que hacen el periódico, sino el periódico el que hace las noticias», como proponen los personajes aquí, hay un trecho. Y, sin embargo, nuestra actualidad es así. En otro orden de cosas, el profesor italiano plantea la enfermedad de la pérdida de la memoria, esa plaga de la Edad Media que hoy vuelve con mucha más insidia a nuestras vidas. También planea la cultura de la inmediatez, la banalidad circundante y el presente continuo propuesto en las redes sociales. Y como estos obvian el pasado y la reflexión histórica de vital trascendencia.

Umberto Eco exponía a sus ochenta y cuatro años una vitalidad creadora, una originalidad en el tratamiento de ideas y una radical forma de señalar las lacras de la sociedad a través de una crítica furibunda a los canales de información. No hace tanto que Aranguren vio en *El País* la formación del *intelectual colectivo* durante años trascendentales en España. ¿Qué ha pasado para la deriva ideológica, sensacionalista, falaz siempre, no solo de tal periódico sino de la mayoría de la prensa y de nuestra sociedad en conjunto? La valía de la escritura no está en aportar respuestas, sino en bocetar con precisión las preguntas. *Número cero* se convertirá en poco tiempo en novela de culto para muchos profesionales, curso avanzado para cualquier interesado en la comunicación y corrosivo deleite para cualquier lector atento. El testamento literario de uno de los grandes intelectuales de nuestra ruinosa Europa.

4. CODA

No pueden acabar estas líneas sin mencionar *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, donde Miguel Ángel Garrido Gallardo regalaba, y no como propina, un soberbio capítulo final: «Hermenéutica, temática, lectura» (1994: 231-258). Allí desveló algunos de los mecanismos y estructuras de la obra narrativa de Umberto Eco, en especial de *El Nombre de la rosa* y de *El Péndulo de Foucault*. Esas novelas despertaban el interés entre los jóvenes que merodeábamos de noche sus páginas y nos desayunábamos en clase las teorías del piemontino. Es justo señalar, también aquí, el gran momento de confluencia entre la cultura española y el semiótico en aquel acertado *Acto de investidura como doctor honoris causa de la Universidad de Sevilla del profesor Dr. Umberto Eco*, que solo un profesor de la talla moral y el empuje intelectual de Manuel Ángel Vázquez Medel pudo sacar adelante con éxito un 18 de noviembre de 2009.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Eco, Umberto (1977). «Come prepararsi serenamente alla morte. Sommese istruzioni a un eventuale discepolo», *L'Espresso*, 12 de junio de 1977.
- Eco, Umberto (1994). *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*. Barcelona: Crítica.
- Eco, Umberto (2009b). *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de la tierra y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2015). *Número cero*. Barcelona: Lumen.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: CSIC.

SPITZER, Leo (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, Instituto de Filología.

VÁZQUEZ-MEDEL, Manuel Ángel (2009). Laudatio, *Acto de investidura como doctor honoris causa de la Universidad de Sevilla del profesor Dr. Umberto Eco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. Colección Textos Universitarios, 44.

EL PARÓMEON. UN APUNTE AL *DICCIONARIO ESPAÑOL
DE TÉRMINOS LITERARIOS INTERNACIONALES*
(GARRIDO GALLARDO, 2009)

Mario GARCÍA-PAGE
Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

1. INTRODUCCIÓN: PRESENTACIÓN DEL FENÓMENO

El *parómeon* (*parhomoeon*) —llamado también *homeopróforon* (*homoeoprophoron*)— es la figura retórica consistente en la repetición del sonido inicial o los sonidos iniciales de dos o más palabras contiguas o próximas, tal como ilustran los siguientes textos:¹

- 1) *Quaeque locus late liquidos* (Virgilio)
- 2) *Nec me meminisse pigebat Elisae* (Virgilio)
- 3) *Salmacia spolia sine sanguine et sudore* (Ennio)
- 4) *Mas, ¡ay! que con mis males más me ofendo* (Fernando de Herrera)
- 5) *un no sé qué que queda* balbuciendo (san Juan de la Cruz)
- 6) *La soledad sonora* (san Juan de la Cruz)
- 7) *Mientras el franco furor fiero se muestra* (Gutierre de Cetina)
- 8) *que dulce muere y en las aguas mora* (Luis de Góngora)
- 9) *El ruido con que rueda la ronca tempestad* (José Zorrilla)
- 10) *Soy yo ante tu ola de olores muriendo* (Pablo Neruda)
- 11) *Pienso en el parco cielo puritano* (Jorge L. Borges)

¹ Nótese (se ha destacado con cursiva) que, a veces, la repetición del sonido inicial alterna con la reiteración de otro u otros sonidos subsiguientes al inicial: *s ~ sa* (3), *m ~ ma* (4), *r ~ ru* (9)... Tal enriquecimiento favorece la percepción del fenómeno.

Así descrito, el *parómeon* u *homeopróforon* sería una suerte particular de *aliteración* (lat. *alliteratio*) en aquellas concepciones de la *aliteración* que no restringen la ubicación del sonido repetido dentro de la palabra (la *aliteración* sería el hiperónimo);² pero se identificaría con ella en esas otras concepciones que sitúan la repetición al comienzo de dicción, especialmente si el sonido aliterado es consonante.³

La identificación del *parómeon* con la *aliteración* puede tener su explicación en el hecho de que el joven término *aliteración* —acuñado por Giovanni Pontano para nombrar los fenómenos propios de *parómeon* u *homeopróforon* (si bien dotándolo de mayor alcance, pues la repetición ya no se limita al sonido consonántico inicial), y elevado a la categoría de artificio o *virtus* del ornato (por ejemplo, en *Actius*; cf. Vega Ramos 1992)— gozó de tal aceptación y difusión que fue capaz de marginar, reemplazar y, finalmente, eclipsar los vetustos términos helénicos que, hasta el momento, habían sido de uso común en rétores, tratadistas y gramáticos latinos y medievales.⁴ Precisamente ese sentido menos restricto de la *aliteración* favorecerá su arraigo y fortuna hasta hoy.

No hay constancia de que el éxito del neologismo pontaniano sea la causa del clamoroso silenciamiento de los términos *parómeon* y *homeopróforon* en la mayoría de los diccionarios y manuales de retórica, poética o lingüística contemporáneos.⁵ Algunos de ellos

² Es lo que cabe inferir de las definiciones, entre otras, de Lanham (1968: s. v. *paroemion*): «a resolute alliteration in which every word in a sentence or phrase begins with the same letter», y Marcos Álvarez (1989: s. v. *homeopróforon*): «1. Aliteración de la misma consonante o sílaba» (cursivas nuestras).

³ Hay una gran disparidad de opiniones sobre la *aliteración*, en parte debida a la vaguedad o imprecisión de algunas definiciones; así, para algunos autores (Preminger, 1956, 1965; Mounin, 1979 [sentido estricto]; Pougeoise, 2006) son características de esta figura la posición inicial y la naturaleza consonántica del sonido repetido, pero, para otros (Baldick, 1990, 2008), estos dos rasgos son solo más habituales, pero no obligatorios; hay quienes fijan la naturaleza consonántica, pero no la posición (Reboul, 1984; Fromilhague, 1995) —aunque algunos indican que la inicial es preferente (Morier, 1961; Bacry, 1992; Cuddon, 1999, 2001)—, y hay quienes fijan la posición inicial, pero no la naturaleza del sonido (Marouzeau, 1951; Valesio, 1967; Abraham, 1974; Plebe y Emanuele, 1988: 173) —aunque algunos suponen que la consonántica es la más común (Marchese y Forradellas, 1986)—; otros autores, entre los que figuran la mayoría de los españoles, no especifican ni la naturaleza fonética ni la ubicación (Fontanier, 1969; Lázaro Carreter, 1971; Martínez García, 1975: 441; Spang, 1979; Dupriez, 1980; Suhamy, 1993; Oriol Dauser y Oriol i Giralt, 1995; Estébanez Calderón, 1996; Azaústre Galiana y Casas, 1997; Ayuso de Vicente, 1997; García Barrientos, 1998: 17; González de Gambier, 2002; Platas Tasende, 2007; Pujante, 2003; Garrido Gallardo, 2009a), si bien algunos dan como habitual la naturaleza consonántica (Lanham, 1968; Jara *et al.*, 1977) o la posición inicial (Gómez de Silva, 1991).

Las diferencias, e incluso inconsecuencias, se repiten en las ilustraciones; muchos ejemplos no se acomodan a la definición que proponen sus autores. Por ejemplo, el verso de san Juan «El silbo de los aires amorosos» no se ajusta a la definición de *aliteración* («igual sonido inicial de dos palabras seguidas») que propone Abraham (1974), pues la *s* ni es inicial (solo una vez) ni se repite en dos palabras (sino en cuatro); el ejemplo de *parómeon* que cita Marcos Álvarez (1989) —«Mi amistad leal y franca / va desde el banco a la banca, / desde la timba a la tumba!» (Leopoldo Cano)— lo que ilustra no es una «1. Homofonía que se produce entre los sonidos iniciales de dos o más palabras muy cercanas», sino dos paronomasias; y lo mismo sucede con uno de los ejemplos con que dicho estudioso ilustra el *homeopróforon* («1. Aliteración de la misma consonante o sílaba»): «Con el ala leve del leve abanico», pues, además de repetición de *l* o de *el* y *al*, se obtiene una paronomasia (leve ~ aleve); constituyen también —a nuestro juicio— paronomasias (el primero, más precisamente, una falsa etimología) las voces en cursiva de los textos que ilustran la definición de *aliteración* que aparece en Beristáin (1985): «Ya se oyen los claros clarines» (Rubén Darío), «el sabido sabor de la saliva» (Xavier Villaurrutia).

⁴ En el ámbito español, emplean los términos *parómeon* y *homeopróforon*, por ejemplo, Nebrija (1492) y Correas (ca. 1626); en cambio, Herrera (1580) se decanta por el de *aliteración*.

⁵ Que sepamos, los términos *parómeon* y *homeopróforon* no figuran en los siguientes diccionarios y estudios de lengua literaria y retórica: Marouzeau (1951), Pei y Gaynor (1954), Shipley (1955), Preminger (1956, 1965), Morier (1961), Ducrot y Todorov (1972), Shaw (1972), Abraham (1974), Martínez García (1975), Jara *et al.* (1977), Marchese (1978), Spang (1979), Dupriez (1980), Grupo μ (1982), Pozuelo Yvancos (1983), Reboul

(Beristáin, 1985; Mortara Garavelli, 1991) registran los términos, pero no los definen y remiten al de *aliteración*.

Pese a tal desatención por la crítica moderna, el *parómeon* es un recurso practicado desde antiguo por numerosos poetas (incluso cuando era denostado); a veces, como en el caso de Blas de Otero,⁶ profusamente, con extraordinaria prodigalidad:

- 12) *Escribir en España es hablar por no callar*
- 13) *Tramo a tramo, tremando, se deshace*
- 14) *Trago trozos de mar y agua rosada*
- 15) *álamo alzado al borde de una trinchera*
- 16) *Y yo, sentado en una silla, sílaba
a sílaba, les silbo en los oídos*
- 17) *Última hoja color
de cobre, oxidada*
- 18) *El cielo es verde delicado, té
que tiembla tenuamente en tus pupilas*
- 19) *Rozando
tu sílo de siglos*
- 20) *Silba en silencio. Sin salir de casa*
- 21) *camino
Tierra de Campos*
- 22) *Corneta de color de caramelo*

Es común que la repetición de inicio se combine con otras internas del mismo sonido (en el resto de ejemplos solo se resaltarán las iniciales):

- 23) *Yo m'era mora Moraima,
morilla de un bel catar (anónimo)*
- 24) *y de mi mismo yo me corro agora (Garcilaso de la Vega)*
- 25) *en el silencio solo se escuchaba
un susurro de abejas que naba (Garcilaso de la Vega)*
- 26) *El otro, que sediento
anhela al señorío, sirve ciego
y, por subir su asiento,
abájase a vil ruego (fray Luis de León)*
- 27) *Negras noches sin luna (Antonio Machado)*
- 28) *Enhiesto surtidor de sombra y sueño (Gerardo Diego)*

(1984), Marchese y J. Forradellas (1986), Lewansdowski (1986), Plebe y Emanuele (1993), Suhamy (1993), Fromilhague (1995), Estébanez Calderón (1996), Azaústre (1988), Baldick (1990, 2008), Albadalejo Mayordomo (1989), Mortara Garavelli (1991), Gómez de Silva (1991), Cardona (1991), Ruse y Hopton (1992), Bacry (1992), Nash (1992), Preminger y Brogan (1993), Gardes-Tamine y Hubert (1993), Galiana y Casas (1997), Ayuso de Vicente *et al.* (1997), Reyzábal (1998), Cuddon (1999, 2001), Ngandu-Nkashama (2001), González de Gambier (2002), Pujante (2003), Plett (2004), Alcaraz Varó (2004), Childs (2005), Gorp *et al.* (2005), Barajas (2006), Pougeoise (2006), Platas Tasende (2007), Garrido Gallardo (2009a, 2009b), etc.

Tampoco se mencionan en numerosos estudios españoles, de carácter monográfico, sobre la aliteración o las figuras fónicas, como Senabre Sempere (1966, 1981), Martínez García (1976), Lázaro Carreter (1984) o López Bernasocchi y López de Abiada (1984); cf. García-Page (2009: 103-115; 2013a: 31-34; 2013b: 96; 2013c: 492-493). Similar desatención encontramos en Ferrarino (1938-1939), Ronconi (1939) o Valesio (1967: 35-36).

⁶ En un altísimo porcentaje de poesías, Otero emplea alguna figura fónica (*parómeon*, *aliteración*, *paronomasia*, *eco*, *parequema*, *homoiotéleuton*...); muy regularmente, combinaciones de ellas. Véase García-Page (2009, 2013a, 2013b, 2013c) y la bibliografía allí citada.

- 29) yo soy la *semilla*
de *mí misma*. Dame
tu *mano*. Y *caminemos* (Blas de Otero)

Como ha podido advertirse, las palabras relacionadas por un fenómeno de *parómeon* pueden ser contiguas o no, y escanciarse en un mismo verso o en varios, subrayando o no una estructura paralelística, una bimetración, etc., configurando o no una suerte de anáfora o epifora, etc.:

- 30) Otra vez el día
Trajinante, debe
Pasar por el puente
Previo de la prisa (Jorge Guillén)
- 31) *Flota una esplendidez*
Febil, profundizada (Jorge Guillén)
- 32) *Cadáver de la verdad.*
Cáscara, urna (Blas de Otero)
- 33) ni *cogeré las flores*,
ni *temeré las fieras*,
y *pasaré los fuertes y fronteras* (san Juan de la Cruz)
- 34) del pueblo: *sola y soterraña*
y *decisiva*
patria! (Blas de Otero)

Pueden combinarse dos o más clases de *parómeos* (series de sonidos distintas); incluso darse de forma ordenada según un plan calculado del poeta:

- 35) con *dulce son deleita el santo oído* (fray Luis de León)
- 36) ¡*Claras horas de la mañana*
en que mil *clarines* de oro
dicen la divina diana:
Salve al celeste sol sonoro! (Rubén Darío)
- 37) En *mi duermevela matinal me malhumora una endiablada chillería*
de *chiquillos* (Juan Ramón Jiménez)
- 38) *Flota una esplendidez*
Febil, profundizada
Por *vistillas de tejas:*
Tejas de turba cálida (Jorge Guillén)
- 39) *Inerme. Y como soy un pobre obrero*
de la *palabra*, un *mínimo minero*
de la *paz*, no sé nada de la guerra (Blas de Otero)
- 40) el campesino colorado Cuenca
de dos o *tres* o *trigo* sobre el hambre (Blas de Otero)
- 41) *Madre y maestra mía, triste, espaciosa España* (Blas de Otero)
- 42) *Lo que quiero.*
Puedo hacer lo que quiero con la pluma
y el *papel*. Pero *prefiero*
hacer un *verso vivo y verdadero*,
y ¡*jallá él!* *Lo que queda* en el *tintero*
es un *mar de palabras: todo espuma* (Blas de Otero)

- 43) Nocturno, *trema un tren,*
rielan los rieles (Blas de Otero)
- 44) Espacio
libertad entre líneas
o entre rejas
plumas
papeles palabras
jadeantes
este es mi sitio el aire silba (Blas de Otero)
- 45) Y cuando *suenan suave su* musical exordio
la floja flauta flébil en la fluvial floresta,
agrega el agrío grillo su agreste monocordio (Alfredo Arvelo Larriva)⁷

La repetición puede multiplicarse y configurar una serie enumerativa:

- 46) del agua irá a gustar del sacro Tibre,
y el *patrio pasto* de Pacheco al prado
padre, pastor, paciente,
pacífico, patrón, pío, prudente (Vicente Espinel)
- 47) Si el aire
público, pudiera competir
con mi *pecho*
personal, acechado por la sombra,
oh *población* de claridad (Blas de Otero)
- 48) Silencio.
Sevilla está llorando. Soria
se puso seria. Baeza (Blas de Otero)

Cuando la repetición se extiende a todo el poema o parte de él (estrofa, etc.), constituye más cabalmente otra figura, el *tautograma*, que no es sino un recurso esencialmente lúdico, un artificio de ingenio:

- 49) Antes *alegre andaba; agora apenas*
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;
armas a Antandra aumento acobardado;
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas.
Al áspid adormido, a las amenas
ascuas acerco atrevimiento alado;
alabanzas acuerdo al aclamado
aspecto, a quien admira antigua Atenas.
Agora, amenazándome atrevido,
Amor aprieta aprisa arcos, aljaba;
aguardo al arrogante agradecido.
Apunta airado; al fin, amando acaba
aqueste amante al árbol alto asido
adonde alegre ardiendo antes amaba (Francisco de Quevedo)
- 50) ¡Cielos! ¿Cómo *canciones cantaremos*
con corazones casi consumidos?

⁷ *Apud* Vilches Acuña (1955: 251).

*con causa conveniente callaremos
congojados, confusos, convenidos,
constante compasión conservaremos,
corran copiosos cauces comprimidos,
considerando cumbre combatida,
caído cetra, corona comprimida (Araya)⁸*

51) *Manolo mío:*

*Mi madrileño marchoso,
maduro melocotón maleable
macedonia mascaré mañana
mortadela moscatel mío.
Madrugaré maestro
—me manipulas—,
manolo, macho mío,
mándote majuela, magnolias
maíz, mijo,
—me matas, majo— (Gloria Fuertes)*

El fenómeno no es privativo del discurso en verso. El siguiente fragmento pertenece a *Guzmán de Alfarache* (Mateo Alemán):⁹

⁸ Según Vilches Acuña (1955: 251), de donde está extraído este ejemplo, el texto corresponde a una de las octavas de que está compuesto el poema atribuido al licenciado Araya, asesor del Cabildo de Lima (citado por Ricardo Palma en *Tradiciones peruanas*, III, pág. 224). Se han resaltado también los pocos sonidos interdentales /θ/ en la medida en que el juego es también gráfico.

⁹ Este texto lo recoge, entre otros estudiosos, Coll y Vehí (1885: 293), como ejemplo de *aliteración*, apostillándolo con este otro artificio *parómeon*: «A ese Guzmán ó diablo conozco que, como al hijo de mi madre, debía de gustarle el pescado *frío, fresco, frito y franco*. ¡Si será tatarabuelo del ministro de las siete *pes* ó del pensionado peluquero Pedro Pablo Peláez!».

Vilches Acuña (1955: 251-252) añade otros curiosos tautogramas; del primero dice que es el anuncio que puso el dueño de una peluquería de Zaragoza; el segundo es un poema titulado «Pepitoria o almacén de pes»:

(1)

Pedro Pérez Pellicer, peluquero perfumista; preciosísimas pollas, pretenciosas pavas, poderosos príncipes, pacíficos presbíteros, pudientes propietarios, prosaicos prestamistas, pobres poetas...

¿Pretendéis peinaos piramidalmente poniéndoos pelo postizo para pescar pareja?... ¿Pensáis perfumaros perfectamente por preciosos procedimientos parisienses? ¿Pretendéis ponerlos pronto pulcras pelucas perfeccionadas primorosamente? ¿Pensáis pintarlos para parecer pistonudos personajes?

Pues, perínclitos parroquianos, para proporcionar peinados postizos, perfumes, pelucas, peinetas, patillas por poco precio, preguntad preferentemente por Pedro Peláez Pellicer, peluquero perfumista.

(2)

Puedes, Pepe, pedir perfectamente,

por pura precisión pelo prestado;

pudiendo, presumido, por peinado,

ponerte perifollos propiamente.

Para pedir, pardiez, precisamente

parécesme, Pepín, predestinado;

pero para pagar... ¡Pobre pelado!

precisa perdonar pacientemente.

Piensas poder pasar por poderoso

perfecto personaje, pero... pero...

pareces, pobre Pepe, Perezoso.

Panzudo, patizambo, posadero,

petimetre, pacífico, precioso,

propio para pictórico pandero.

- 52) Huésped forzoso en casa pobre, que con aquella fuerza trae mil efes en su compañía: es fuste en quien se arman todos los males, fabricadora de todas traiciones, fuste de sufrir y de ser corregida, farol á quien siguen todos los engaños, fiesta de muchachos, folia de necios, falsa ridiculosa, fúnebre tragedia de honras y virtudes; es fiera, fea, fantástica, furiosa, fastidiosa, floja, fácil, flaca, falsa, que solo le faltaba ser francisca; por maravilla de fruto que infamia no sea.

Como puede apreciarse, Mateo Alemán recurre al *parómeon* de un mismo sonido de dos formas: primero, como recurso de realce de un paralelismo, el que configura una sarta de enunciados o sintagmas (el *parómeon* funciona como una anáfora al situarse las palabras al comienzo de cada sintagma); luego, como refuerzo de una enumeración, la compuesta por una sarta de unidades léxicas simples. Son dos expresiones distintas del fenómeno: una de forma espaciada, configurando una estructura ordenada, simétrica; otra de forma contigua, amontonando los constituyentes, creando una estructura apretada, abigarrada.

2. AUTORES Y TERMINOLOGÍA

Hasta donde alcanza nuestro rastreo entre los manuales y diccionarios de poética, retórica y lingüística contemporáneos (véase nota 5), los términos *parómeon* y *homeopróforon* solo figuran, mínimamente descritos, en Lausberg (1966-1967: § 974-976), Valesio (1967: 35-46), Marcos Álvarez (1989: s. v. *homeopróforon* y *parómeon*), Mayoral Ramírez (1994: 61-63) y García Barrientos (1998: 15-16); solo el primer término en Lanham (1968) y solo el segundo en Beristáin (1985: s. v. *aliteración*) y Mortara Garavelli (1991); Oriol Dauder y Oriol i Giralt (1995) registran el término *homeopróforon*, aunque, sin comentarlo, lo reenvían al de *paronomàsia*. Pero, como ocurre con la mayoría de las figuras retóricas, las definiciones tan solo a primera vista son similares, quizá por no exponerse con suficiente rigor: tan pronto como se escudriñan con más detenimiento y acribia, se advierten notables diferencias. Ya se ha comentado que algunos autores asimilan el *homeopróforon* a la *aliteración* al definir esta como repetición de consonantes iniciales.

Esas diferencias en la caracterización del recurso se deben esencialmente a tres criterios —al margen de aspectos subjetivos o arbitrarios—: a) la naturaleza del sonido repetido (consonante, vocal); b) el número de sonidos recurrentes; y c) su distribución en las palabras aliteradas. Así, en tanto algunas definiciones hablan de repetición de consonantes (Beristáin, 1985; Marcos Álvarez, 1989: s. v. *homeopróforon*; Mortara Garavelli, 1991: s. v. *homeopróforon*),¹⁰ otras no establecen ninguna restricción en cuanto a la naturaleza del

¹⁰ Según Lausberg (1966-67: 334), esta limitación está en Beda el Venerable (que emplea el término *parómeon*), y a ella se acomodaría —en parte, como luego veremos— el ejemplo de *homeopróforon* que propone Marciano Capela: el verso de Ennio «o Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti». Para Lausberg (1966-67: 334), también ilustrarían la figura (asimismo, con recurrencias internas además de las iniciales) otros textos con que Capela ilustra el *lambdacismus*: «sol et luna luce lucent alba leni lactea»; el *polysigma*: «Sosia in solarío soleas sarciebat suas»; el *iotacismus*: «Iunio Iuno Iovis iure irascitur»; y el *mytacismus*: «mamman ipsam amo quasi meam animam». Asimismo, anota que la repetición en algunos ejemplos no es de un sonido, sino de sílaba: «casus Cassandra canebat». Valesio (1967: 36, nota*), que se decanta por el neologismo pontiano, critica la inutilidad de toda esta variedad de términos que utiliza Capela, ya que, a su juicio, describen el mismo fenómeno de repetición fónica.

sonido (Lanham, 1968; Mayoral Ramírez, 1994: 62), si bien ninguna habla expresamente de repetición de vocales;¹¹ en tanto unas definiciones limitan la repetición a un sonido (Mayoral Ramírez, 1994: 62; García Barrientos, 1998: 15),¹² otras, al utilizar el plural, parecen admitir que puedan ser varios (Marcos Álvarez 1989: s. v. *parómeon* [1]), e incluso formar sílaba (Marcos Álvarez, 1989: s. v. *homeopróforon*; Mortara Garavelli, 1991: s. v. *homeopróforon*); y, en tanto unas fijan la posición inicial de palabra (Marcos Álvarez, 1989: s. v. *parómeon* [1]; Mayoral Ramírez, 1994: 62; García Barrientos, 1998: 15), otras no la precisan (Marcos Álvarez, 1989: s. v. *homeopróforon*), aunque los ejemplos apuntan a esa posición.

Según se lee en Lausberg (1966-1967), el *homeopróforon* también carecía en la Antigüedad de total uniformidad: lo mismo se aplicaba a la repetición de un sonido, no necesariamente inicial y no necesariamente consonántico, como de sílaba (véase nota 10). Es más, el ejemplo de *homeopróforon* que, desde Marciano Capela, suele aducirse, el verso del poeta Ennio (*o Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti*), representa no solo una *aliteración* del sonido dental, sino también un juego trabado de *paronomasias*, con apofonía vocálica: *Tite ~ tute ~ Tati*. Advértase, además, que el sonido dental no siempre ocupa la posición inicial.

Por otro lado, algunos autores actuales han llegado a distorsionar el sentido originario del *parómeon*. Así, para Marcos Álvarez —1989: s. v. *parómeon* (2)—, puede interpretarse como un fenómeno de paronimia.¹³

La complicación terminológica no se reduce a los dos helenismos —a los que, como hemos visto, se suma el latino *alliteratio*—, sino que interfieren otros, algunos también de rancio abolengo (grecismos), como el de *dispróforon* (*dysprophoron*), y otros más modernos, como el de *paracresis* (Fontanier, 1969) y el pintoresco de *homeoarquía* (Marcos Álvarez, 1989), que, a tenor de la definición que da el autor («Homofonía que se produce entre los sonidos iniciales de dos o más palabras muy cercanas»), no sería sino un sinónimo de *parómeon* (1) y de *homeopróforon* (2).

También Marcos Álvarez y Mortara Garavelli admiten que la repetición puede ser de sílaba. Obviamente, tal caracterización, por imprecisa, entraña el riesgo de incurrir en contradicción, dado que, en español, la sílaba puede estar compuesta por una vocal.

¹¹ Véase, no obstante, el ejemplo de iotacismo citado en nota 10 (así como el texto 49).

¹² Realmente, Mayoral Ramírez (1994: 61-62) se limita a exponer la definición de Nebrija, quien, dicho sea de paso, habla de letra, no de sonido: «Parómeon es cuando muchas palabras comienzan en una misma letra». Cabe advertir que no se trata de una imprecisión, pues la figura puede entenderse también como un juego gráfico.

Aunque García Barrientos (1998: 16) parece incidir en el aspecto acústico al hablar de repetición de fonemas, creemos que sigue de cerca la caracterización expuesta en Mayoral Ramírez (1994), de quien toma los ejemplos.

¹³ En nuestra opinión, el autor mezcla figuras distintas y pone ejemplos inadecuados. Así, la definición, insólita, de *parómeon* (2) como «Unión o proximidad de dos palabras parónimas» se ilustra con ejemplos de *antanaclasis*: «El tiempo nos convida / a los estudios nobles y a la fama, / Grial, a la subida/ del sacro monte llama / do no podrá subir la postrer llama» (fray Luis de León); «Cura gracioso y parlando / sus vecinas el doctor / y siendo grande hablador / es un matalascallando. / A su mula mata andando, / sentado mata al que cura, / a su cura sigue el cura» (Quevedo); igualmente, la definición, más acorde a la tradición, de *parómeon* (1) como «Homofonía que se produce entre los sonidos iniciales de dos o más palabras muy cercanas» se ilustra tanto con un ejemplo apropiado (repetición de vibrantes iniciales) como con otro inapropiado, de *paronomasia*: «Mi amistad leal y franca / va desde el banco a la banca, / ¡desde la timba a la tumba!» (Leopoldo Cano).

El *dispróforon* es, en efecto, un tipo de *aliteración* sin fijación de lugar, pero se caracterizaría por ser cacofónica (Lausberg 1966-67: § 974, § 976). Mortara Garavelli (1991) alude al *dispróforon* como repetición de sílabas, frente al *homeopróforon*, que es repetición de un solo sonido, aunque comenta que tanto uno como otro eran censurados por cacofónicos.

3. LOS LÍMITES DEL PARÓMEON

El *parómeon*, incluso la *aliteración* como hiperónimo, presenta concomitancias con otras figuras fónicas de repetición. A veces, es un hilo delgado y sutil lo que separa una figura de otra.

Al margen de otros criterios, la posición del segmento iterativo (comienzo de palabra) bloquea la posibilidad de confundir el *parómeon*, por un lado, con la *rima* (en sus diversas manifestaciones), el *homeotéleuton* y la *similicadencia*, fenómenos de repetición que se sitúan al final, y, por otro, con el *eco* y el *parequema*, figuras que exigen la combinación de las posiciones final y principio, en este preciso orden, de dos palabras inmediatamente consecutivas; *v. gr.*: «Segundo *esputo puto* de tu progenitora» (Rafael Alberti); «este es el *seco eco* de la sangre» (Blas de Otero); «la tierna *imagen ajena*» (Luis Cernuda); «Inerme. Y como soy un *pobre obrero*» (Blas de Otero). Además, como muestran los dos primeros ejemplos, el segundo componente del *eco* debe constituir el significante entero de la palabra (en el *parequema*, el primer constituyente puede o no serlo). Con todo, muchos casos de *parequema* y *eco*, como los arriba citados —así como numerosos *parequemas* en que el primer componente es significante entero de palabra, del tipo «Por *fin, finge* la muerte un alba hermosa» (Blas de Otero)—, son genuinas *paronomasias* —y, de hecho, como *paronomasia* o *adnominación* (lat. *annominatio*) son descritas tales figuras por algunos autores (Lausberg, por ejemplo)—, si bien la *paronomasia* no exige contigüidad de los parónimos. Este rasgo, la contigüidad o inmediatez sintáctica, es razón suficiente para negar el estatus de *parequema* a los siguientes juegos de Blas de Otero (son *paronomasias*): «conquista de la luz, *día* y *diadema* / del mundo», «cadáver de la *verdad*»; de ningún modo debieran analizarse como *aliteración* o *parómeon*.¹⁴

El que se trate de la repetición parcial del significante (repetición de uno o varios sonidos) bloquea la posibilidad de confundirse con la homofonía o *antanaclasis*, que exige repetición total (como los ejemplos de la nota 13: *cura ~ cura, llama ~ llama*), y, en general, con la *paronomasia*. Ahora bien, el *parómeon* múltiple (y la *aliteración* múltiple en general) puede confundirse con la *paronomasia* en determinados contextos, como, por ejemplo, cuando los constituyentes conformantes son monosílabos o palabras de breve extensión fónico-gráfica (por ejemplo, *son ~ sol, solo ~ sota*, etc.). Entre la *paronomasia* y la *aliteración* existe un continuo, con estadios intermedios de lindes borrosas, donde el paso de una a otra es a veces imperceptible; en muchos casos la decisión sobre el estatuto del artilugio fónico depende, en última instancia, de ingre-

¹⁴ Sobre la *paronomasia*, el *parequema* y el *eco*, véanse, además de los manuales de retórica y poética al uso, García-Page (1992, 2003, 2004, 2009, 2013a, 2013b, 2013c). Resulta extraño que en el estudio de López Cara (2005), que trata el límite de la *paronomasia* con otros fenómenos, como el *poliptoton* o la *falsa etimología*, no se compare con estos otros de orden fónico que se han señalado aquí.

dientes tan subjetivos como la percepción del lector. Con todo, sometiendo el análisis a criterios objetivos —como el número de sonidos repetidos, la forma como estos se colocan dentro de la palabra (continua o discontinua), la proporción entre sonidos recurrentes y sonidos no recurrentes, etc.—, creemos que la descripción más adecuada de los siguientes juegos es como *paronomasias*, aun habiéndose recurrido conscientemente al *parómeon* entendido como «repetición de sonidos iniciales» —como otras veces se recurre a la *rima* o la *similicadencia*, donde la repetición actúa en la coda de la palabra—:

- 53) La pondré como una *espada* en un *espejo* (Pablo Neruda)
- 54) Dejaba lo *espantoso español* más sombrío (Rafael Alberti)
- 55) *Espaciosa* y triste *España* Uña (Blas de Otero)
- 56) Otro año más. *España* en sombra. *Espesa* (Blas de Otero)
- 57) *España*, *espina* de mi alma (Blas de Otero)
- 58) Oh *espejo*
de *España* (Blas de Otero)
- 59) *Escribo* como *escupo*. Contra el suelo (Blas de Otero)
- 60) *Es* una *esfera esfinge* verdadera (Blas de Otero)
- 61) *Azul azúfre* alcohol fósforo Greco (Rafael Alberti)
- 62) Ya se oyen los *claros clarines* (Rubén Darío)
- 63) *Canto* al *Cantábrico* (Blas de Otero)
- 64) *todo* lo que separa *todavía* (Blas de Otero)
- 65) esta *verdad* vertida en la palabra (Blas de Otero)
- 66) hacer un *verso vivo* y *verdadero* (Blas de Otero)
- 67) *rielan* los *rieles* (Blas de Otero)
- 68) de la palabra, un *mínimo minero* (Blas de Otero)
- 69) y sucedió que *abril abrió* sus árboles (Blas de Otero)
- 70) *Besas* y lloras. ¿*Ves?* Yo *beso*, lloro (Blas de Otero)

El *parómeon* converge con el *tautograma*, o se convierte en *tautograma*, cuando las recurrencias se prolongan en todo el poema o partes del mismo (véanse los textos 49-52). Puede aventurarse que es la expresión más extrema del *parómeon*.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

El *parómeon* (u *homeopróforon*) es, tal como se exponía al principio, la repetición del sonido o los sonidos iniciales de dos o más palabras contiguas o próximas.

El *parómeon* es simple cuando el elemento que se repite es un único sonido, sea consonántico (más común) o vocálico: «Pienso en el *parco* cielo *puritano*»; el *parómeon* es múltiple, fuerte o intenso cuando son dos o más los sonidos que se repiten; estos deben ser consecutivos y concurrir en el mismo orden sintagmático, *i. e.*, formar serie: «Trago trozos de mar y agua rosada»; el *parómeon* es silábico si los sonidos repetidos forman sílaba: «hacer un *verso vivo* y *verdadero*». En un texto pueden concurrir un *parómeon* simple y otro múltiple. Asimismo, el *parómeon* puede convivir con otras figuras de repetición fónica, como la *paronomasia*: «*amarga mar* de Málaga» (Blas de Otero).

El *tautograma* puede interpretarse como un exponente extremo del *parómeon*.

El límite del *parómeon* múltiple —como la *aliteración* múltiple—, respecto de la *paronomasia*, no está definido, es impreciso: «La pondré como una *espada* en un *espejo*».

El *parómeon* es un recurso eminentemente lúdico, exponente ostensivo de la función poética: la mera elección de palabras con idéntico sonido inicial supone una manipulación consciente del material verbal. El artificio reviste, si cabe, mayor valor lúdico, entre otros contextos, cuando es múltiple, o se sitúa en lugares estratégicos del poema, o funciona como mecanismo de resalte de otras figuras: *geminación*, *plurimembración*, *enumeración*, *paralelismo*, *anáfora*...

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRAHAM, Werner (1974). *Diccionario de terminología lingüística actual*. Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique (2004). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- AYUSO DE VICENTE, M. V. et al. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- AZAÚSTRE GALIANA, A. y CASAS, J. (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BACRY, Patrick. (1992). *Les figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris: Belin.
- BALDICK, Chris. (1990). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: OUP.
- BALDICK, Chris. (2008). *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: OUP.
- BARAJAS, Benjamín. (2006). *Diccionario de términos literarios y afines*. México: Edére.
- BERISTÁIN, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- CARDONA, Giorgio R. (1991). *Diccionario de lingüística*. Barcelona: Ariel.
- CHILDS, Peter (2005). *The Routledge dictionary of literary terms*. Londres: Routledge.
- COLL Y VEHÍ, José (1885). *Diálogos literarios*, 3.ª ed. Barcelona: Bastinos Editores.
- CORREAS, Gonzalo (ca. 1626). *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: Seleccionaciones gráficas, 1954.
- CUDDON, John Anthony (1999). *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books.
- CUDDON, John Anthony (2001). *Diccionario de teoría y crítica literarias*. Buenos Aires: Docencia [orig. *A dictionary of literary terms and literary theory*. Oxford-Cambridge: Blackwell Publishers, 1984].
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Editores Siglo XXI.
- DUPRIEZ, Bernard (1980). *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris: UGE.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- FERRARINO, Pietro (1938-39). «L'allitterazione», *Rendiconti delle Sessioni della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali*, sez. IV, vol. II, pp. 93-175.
- FONTANIER, Pierre (1830). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- FROMILHAGUE, Catherine. (1995). *Les figures de style*. Paris: Nathan.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1992). «Datos para una tipología de la paronomasia», *Epos. Revista de Filología*, 8, pp. 155-243.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2003). *El juego de palabras en la poesía de Gloria Fuertes*. Madrid: UNED.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2004). «Juegos idiomáticos en la poesía contemporánea», en R. Senabre Sempere et al. (eds.), *El lenguaje de la literatura (siglos XIX y XX)*. Salamanca: Ambos Mundos, pp. 113-176.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2009). «Blas de Otero: la "poesía sonora"», en M. García-Page (ed.), *Poesía española contemporánea (siglo XX). Ocho poetas, ocho estudios de lengua literaria*. Lugo: Axac, pp. 101-144.

- GARCÍA-PAGE, Mario (2013a). «Juegos verbales en la literatura contemporánea», *Colindancias. Journal of the Regional Network of Hispanists from Hungary, Romania and Serbia*, 4, pp. 9-40.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2013b). «Del *parequema* y otros artificios fónicos. Un apunte a *Figuras retóricas* (Mayoral, 1994)», en M. J. Fernández Leborans y L. Martínez-Falero (eds.), *Lingüística-Retórica-Teoría de la Literatura. Trabajos ofrecidos en memoria del Prof. José Antonio Mayoral*. Madrid: Arco/Libros, pp. 83-106.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2013c). «De los sonidos de la poesía: *aliteración* y *eco* en Blas de Otero», en M. A. Penas Ibáñez (eds.), *Panorama de la fonética española actual*. Madrid: Arco/Libros, pp. 487-506.
- GARDES-TAMINE, Joelle y HUBERT, Marie-Claude (1993). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Arnaud Colin, 1996.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2009a). «Figuras retóricas», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis, Libro I, cap. 7, pp. 147-172.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2009b). *Diccionario español de términos literarios internacionales (DETLI). Elenco de términos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras-Union Académique Internationale.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido (1991). *Elsevier's Dictionary of Literature and Grammar*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers (ed. esp. *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México D. F.: FCE, 1999).
- GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- GRUPO μ (1982) (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- HERRERA, Fernando de (1580). *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, en A. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972, pp. 305-594.
- JARA, René et al. (1977). *Diccionario de términos e «ismos» literarios*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- LANHAM, Richard A. (1968). *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley y Los Ángeles: UCLA.
- LAUSBERG, Heinrich. (1960). *Manual de retórica literaria*, 3 vols. Madrid: Gredos, 1966-67.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1971). *Diccionario de términos filológicos*, 3.ª ed. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1984). «Aliteración y variantes aliterativas», en F. Lázaro Carreter (ed.), *De Poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 232-245.
- LEWANDODOWSKI, Theodor (1986). *Diccionario de lingüística*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ BERNASOCCI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1984). «Las figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero. Sistema, construcción y condicionamiento», *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Madrid: Gredos, pp. 211-253.
- LÓPEZ CARA, María del Carmen (2005). *La paronomasia como recurso conceptual, expresivo y humorístico en la lengua española actual* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- MARCHESE, Angelo (1978). *Dizionario di retorica e di stilistica*, 3.ª ed. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1986). *Diccionario de retórica, crítica y comunicación literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando (1989). *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MAROUZEAU, J. (1951). *Lexique de la terminologie linguistique*. Paris: Paul Genthner.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (1975). *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Publicaciones de AO.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (1976). «Repetición de sonidos y poesía», *AO*, 26, pp. 71-102.
- MAYORAL RAMÍREZ, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MORIER, Henri (1961). *Dictionnaire de poétique et rhétorique*. Paris: PUF.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1988). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- MOUNIN, Georges (1979). *Diccionario de lingüística*. Barcelona: Labor.

- NASH, Walter (1992). *Rhetoric. The wit of persuasion*. Oxford (UK)-Cambridge (EE. UU.): Blackwell Publishers.
- NEBRIJA, Antonio de (1492). *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Editora Nacional, 1981.
- NGANDU-NKASHAMA, Pius (2001). *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion.
- ORIOI DAUDER, Joan Anton y ORIOI I GIRALT, Joan (1995). *Diccionari de figures retòriques i altres recursos expressius*. Barcelona: Llibres de l'Index.
- PEI, Mario A. y GAYNOR, Frank (1954). *A dictionary of linguistics*. Nueva York: Philosophical Library.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2007). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.
- PLEBE, Armando y EMANUELE, Pietro (1988). *Manuale di retorica*. Roma-Bari: Laterza.
- PLETT, Heinrich F. (2004). *Rhetoric and Renaissance Culture*. Berlin-New York: De Gruyter.
- POUGEOISE, Michel (2006). *Dictionnaire de poétique*. Paris: Belin.
- POZUELO YVANCOS, José María (1983). *La lengua literaria*. Málaga: Ágora.
- PREMINGER, Alex (1956). *Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. London: Macmillan Reference Books, 1986.
- PREMINGER, Alex y BROGAN, Terry V. F. (1993). *The new Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- PUJANTE, David (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Castalia Universidad.
- REBOUL, Olivier (1984). *La rhétorique*. Paris: PUF.
- REYZÁBAL, María Victoria (1998). *Diccionario de términos literarios*, 2 vols. Madrid: Acento.
- RONCONI, Alessandro (1939). «Allitterazione e ritmo», *Studi italiani di filologia clásica*, 15, pp. 297-321.
- RUSE, Christina y HOPTON, Marilyn (1992). *The Cassel dictionary of literary and language terms*. London: Casell.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo (1966). «Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero», *Papeles de Son Armadans*, 125, pp. 137-151 [reimpr. en R. Senabre Sempere (ed.) (1998), *Capítulos de Historia de la lengua literaria*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 325-334].
- SENABRE SEMPERE, Ricardo (1981). «Aspectos fónicos en la poesía de Fray Luis de León: voces y ecos», en V. García de la Concha (ed.), *Primera academia renacentista. Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, pp. 249-267 [reimpr. R. Senabre Sempere (ed.) (1998), *Capítulos de Historia de la lengua literaria*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 61-83].
- SHAW, Harry (1972). *Dictionary of literary terms*. New York: Mc-Graw-Hill Book Company.
- SHIPLEY, Joseph T. (1955). *Dictionary of literary terms*. London: George Allen & Unwin LTD.
- SPANG, Kurt (1979). *Fundamentos de retórica*. Pamplona: Eunsa.
- SUHAMY, Henry (1993). *Les figures de style*. Paris: PUF.
- VALESIO, Paolo (1967). *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica, e folklore verbale*. Bologna: Zanichelli.
- VAN GORP, Hendrik et al. (eds.) (2005). *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion.
- VEGA RAMOS, María José (1992). *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Cáceres: Universidad de Extremadura / CSIC.
- VILCHES ACUÑA, Roberto (1955). *Curiosidades Literarias y Malabarismos de la Lengua*. Santiago de Chile: Nascimento.

LA NARRATOLOGÍA POSCLÁSICA Y LA SECULARIZACIÓN DEL TEXTO NARRATIVO

Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

A lo largo de los años ochenta los estudios sobre la narración comienzan a experimentar un proceso de crisis profunda que culminará con un repudio casi generalizado no solo por parte de los adversarios, sino incluso de quienes habían sido sus principales abanderados. La narratología —la más laureada de las disciplinas que se ocupan del estudio y análisis de la narración— comienza a ser, por su intenso tufillo estructuralista, la más vilipendiada en cuanto su estrella comenzó a palidecer. Sorprende la rapidez con que, a pesar de los grandes servicios prestados a los estudios sobre la narración literaria y del enorme esfuerzo realizado desde comienzos del siglo xx por grupos e individuos, no pocos se apresuraron a ocupar su espacio estando todavía calientes las cenizas.

A este resultado contribuyeron, sin duda, varios hechos. En primer lugar, la erosión del gran estructuralismo francés a lo largo de los años ochenta —una de cuyas señas de identidad más destacadas es precisamente su interés por los mecanismos del arte narrativo—, que coincide en el tiempo con un auge inusitado de la narración en otros ámbitos. Llama también poderosamente la atención que, como se ha dicho, los primeros en renegar de ella —Roland Barthes, T. Todorov o Julia Kristeva— hayan sido, precisamente, quienes más habían contribuido a su desarrollo y ensalzamiento. A todo ello hay que sumar la irrupción del posestructuralismo y el asentamiento de la llamada posmodernidad, además de corrientes contemporáneas como la deconstrucción y el trabajo de estudiosos como Michel Foucault, P. Bourdieu, G. Deleuze, F. Guattari, etc. Los estudios culturales también desempeñaron un papel importante en los cambios que ahora se producen: principalmente, el feminismo, el nuevo historicismo y los estudios poscoloniales. Habría que señalar,

finalmente, que el cambio se vio favorecido, en gran medida, por la existencia de un caldo de cultivo en el ámbito de las humanidades, donde por esa misma época comienza a hablarse de *giro histórico*, *giro antropológico*, *giro cultural*, *giro ético*, *el retorno de la historia*, *el renacimiento de la narración*, además del renovado interés por este género desde la perspectiva de su significado histórico y cultural. En cualquier caso, el mundo intelectual se ha hecho un gran eco de este cambio, que ha de considerarse expresión de un fenómeno más general denominado *giro narrativo en los estudios humanísticos* (M. Kreiswirth, 2008: 377-382).

En la mayoría de las nuevas propuestas, la invasión del campo de lo que pasará a conocerse como *narratología clásica* se ha hecho en nombre del contexto (Seymour Chatman, David Herman, Monika Fludernik) o, en otros términos, del significado y el rechazo del análisis formal, tal como se venía practicando. Se ha pasado, pues, de un modelo centrado en el texto a otro interesado preponderantemente en el contexto cultural. El cambio es saludado por algunos —David Herman (1999b), con quien comparten postura Monika Fludernik (2000) y Brian Richardson (2000)— como una especie de *revolución copernicana* o un *renacimiento* de la teoría y análisis de la narración, cuyo principal beneficiario será lo que ahora comienza a denominarse *narratología posclásica*. Para Herman, una muestra del signo de los nuevos tiempos es la proliferación de narratologías o disciplinas al calor de otros campos del saber, como el derecho, la etnografía, la lingüística, la medicina, los medios de comunicación, el feminismo o los estudios de género, la historiografía, la sociología, la sociolingüística, la filosofía, la psicología, la antropología y el ciberespacio, fundamentalmente. A partir de ahí se han ido acuñando las diferentes modalidades: narratología jurídica, etnográfica, médica o clínica, feminista, historiográfica, sociológica, lingüística, psicológica, cognitiva, hipertextual...

Conviene señalar, sin embargo, que no todos los estudiosos comparten el optimismo de David Herman: tanto Luc Herman como Bart Vervaeck (2005: 450-451), y, principalmente, Ansgar Nünning (2003: 239-264), Fotis Janidis (2003: 35-54) o Tom Kindt y Hans-Harald Müller (2003b: 205), sostienen que la abundancia es, sobre todo, un signo de debilidad y, en especial, que no se trata de un campo unificado, ya que, en bastantes casos, entre las diferentes narratologías no hay mucho en común ni conceptual ni metodológicamente. Jan Christoph Meister (2003: 55-71) añade que, para que la narratología continúe siendo realmente una disciplina, no puede haber más que una; no pocas de las que se presentan como nuevas versiones tratan de abordar el viejo dominio mediante la amalgama de conceptos y procedimientos ya existentes. Dicho en otros términos: promueven la reorientación de la narratología en el plano de la metodología, no en el terreno empírico o pragmático.

El estudioso que más se ha ocupado de estos asuntos es probablemente Ansgar Nünning (2003: 239-275). Acepta que pueda hablarse de *renacimiento* en relación con la teoría y análisis de la narración, pero en modo alguno, como proclama David Herman, respecto de la narratología. Se impone pues, en primer término, un deslinde, cuanto más preciso mejor, entre la denominada *narratología clásica* y las *nuevas narratologías*, así como una justificación de lo adecuado de estas últimas. Reducidas a sus rasgos más característicos, el cotejo ofrece los siguientes resultados. La *narratología clásica* se centra en el análisis de los rasgos formales y en la composición del texto desde una perspectiva inmanentista, y, siguiendo el ejemplo de Saussure, se interesa por el diseño de modelos generales o gramáti-

cas de la narración, capaces de dar cuenta de sus manifestaciones singulares. Se despreocupa de la dimensión ético-moral y del sentido contextual y se define como estática y ahistórica; se trata, por lo demás, de una disciplina relativamente unificada.

La *narratología posclásica*, en cambio, se define como esencialmente contextual, esto es, atenta a todo lo que rodea y condiciona el texto (ideología, relaciones de poder, etc.), y, por consiguiente, el proceso de lectura y la interpretación se convierten en actividades fundamentales. Se desentiende, por otra parte, de la elaboración de modelos generales, ateniéndose al texto singular, y presenta un carácter abierto y dinámico —interesado en la interacción entre el texto y el contexto—, prestando atención a las consecuencias éticas de la labor hermenéutica. Forma parte de un paradigma histórico-diacrónico y constituye un proyecto interdisciplinar con orientaciones muy diversas. A pesar de lo dicho, se imponen algunas precisiones. En primer lugar, no conviene insistir demasiado en las diferencias, puesto que no resultan siempre tan claras. Por aludir a la más básica, la que opone texto a contexto, es preciso señalar que se trata de una cuestión de énfasis, no necesariamente de exclusividad. En segundo lugar, la *narratología clásica* no solo no ha sucumbido a los envites del posestructuralismo, el feminismo, el nuevo historicismo o los estudios poscoloniales, sino que cuenta con importantes partidarios que han continuado desarrollando un trabajo muy importante bajo su estandarte: Dorrit Cohn, Seymour Chatman, Gerard Genette, Gerald Prince, Mieke Bal, James Phelan, Shlomith Rimmon-Kenan, Franz Stanzel, Uri Margolin o Meir Sternberg, entre otros. Baste recordar los trabajos publicados por Genette desde comienzos de los noventa (*Ficción y dicción, Metalepsis, Seuils*); Chatman, 1991 (*Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*); o los 3 monográficos de la revista *Poetics Today* (1990: 11.2 y 11.3; 1991: 12.3), en los que aparecen, entre otros, trabajos de los autores que acaban de mencionarse. A ellos habría que sumar los estudiosos interesados en la dimensión ficcional de la narración, como Lubomir Dolezel, Thomas Pavel, Ruth Ronen o Marie-Laure Ryan.

Son relativamente variados los intereses de estos autores. Habría que destacar, en primer término, la ininterrumpida atracción por la figura del lector y su implicación en los procesos creador y receptor, que ha de verse también como un efecto del influjo ejercido por el criterio de relevancia de Sperberg y Wilson, las estrategias de colaboración de Grice, además del interés mostrado por la propia teoría literaria a través de los trabajos de Umberto Eco, Norman N. Holland, Wolfgang Iser o Peter Dixon y Marisa Bertolussi. Algo muy parecido cabe decir de la revisión a que es sometida la doctrina sobre la figura del autor implícito por parte de Nilli Dingot, Tom Kindt y Hans-Harald Müller, Ansgar Nünning o James Phelan (Antonio Garrido Domínguez, 2012: 54-56). La preeminencia del enfoque pragmático es claramente reconocible en el abordaje de la comunicación literaria llevado a cabo por Chatman (1991), Sandy Petrey (1990) o Nünning (1989). Este último ofrece un modelo de la comunicación narrativa estructurado en cinco niveles: el primero corresponde a los personajes, el segundo al narrador-narratario, el tercero al autor implícito, el cuarto al autor en cuanto productor del texto literario y al lector empíricos, y, finalmente, el quinto al autor y al lector en cuanto miembros de una determinada sociedad.

Tanto Chatman como Nünning insisten en la importancia del autor implícito, que es definido por el primero como «un principio de invención», «depositario de códigos y convenciones», y el conjunto de instrucciones que indican al lector cómo ha de llevar a cabo la lectura del texto y, aunque carece de voz, capacita a otros para hablar (este plantea-

miento de la figura conecta con los niveles 3 y 4 de Nünning antes mencionados). Frente a los ataques recibidos, Chatman se reafirma en la distinción establecida en su obra anterior entre *historia* y *discurso*, así como en las diferencias, respecto a la figura del narrador, entre la narración, el filme y el drama; también merece reseñarse su propuesta de sustituir la distinción genetteana entre *quien ve* y *quien habla* por la de *slant* y *filter*. El autor (1990) critica duramente a los representantes de la *narratología contextualista*, que él personifica en las figuras de Mary Louise Pratt y Barbara Herrnstein Smith, quienes fundamentan sus planteamientos en la sociolingüística de William Labov y J. Waletzky y sus propuestas sobre la narración. Los contextualistas parten del supuesto de que la narración literaria funciona de igual manera que la que se desarrolla en el marco de la lengua práctica.

Expuestos los rasgos diferenciadores entre los tipos de narratología, conviene reseñar los intentos de clasificación de la *narratología posclásica*. Destacan dos: los protagonizados por Monica Fludernik y Brian Richardson (2000) y, sobre todo, el de Ansgar Nünning, al que voy a referirme especialmente. El autor (2003: 248-251) lleva a cabo una revisión crítica del panorama de las nuevas narratologías, estableciendo una clasificación de las propuestas en ocho grupos que abarcan cuarenta y dos narratologías: 1) Acercamientos contextualistas, temáticos e ideológicos: aplicaciones de la narratología a los estudios literarios (*Narratología comparatista*, *Narratología y temática*, *Narratología contextualista*, *Narratología marxista*, *Narratología feminista*, *Narratología lésbica* y «*queer*», *Narratología ética*, *Narratología corporal*, *Aplicaciones de la narratología a la literatura poscolonial*, *Socionarratología*, *Narratologías del Nuevo Historicismo*, *Narratología cultural e histórica*, *Narratología diacrónica / aplicaciones a la reescritura de la historia literaria*, *Aplicaciones de la narratología a la literatura posmoderna*). 2) Aplicaciones transgenéricas y transmediales y elaboraciones de la narratología (*Narratología y teoría de los géneros*, *Narratología y drama*, *Narratología y poesía*, *Narratología y estudios sobre el cine*, *Narratología y artes visuales*). 3) Tipos retóricos y pragmáticos de narratología (*Narratología pragmática*, *Narratología ética y retórica*). 4) Tipos de (meta)narratología cognitivos e inspirados en la teoría de la recepción (*Narratología crítica*, *Teorías narrativas psicoanalíticas*, *Teorías narrativas inspiradas en la recepción*, *Narratología constructivista*, *Narratología cognitiva*, *Narratología natural*). 5) Deconstrucciones posmodernas y posestructuralistas de la narratología clásica (*Narratología posmoderna*, *Narratología dinámica*, *Narratología posestructuralista*). 6) Acercamientos/contribuciones lingüísticas a la narratología (*Lingüística, estilística y narratología*, *Sociolingüística, análisis del discurso y narratología*, *Teoría de los actos de habla y narratología*). 7) Teorías narrativas filosóficas (*Teoría de los mundos posibles*, *Narratología y teorías de la ficcionalidad*, *Teoría narrativa fenomenológica*). 8) Otras teorías narrativas interdisciplinares (*Inteligencia artificial y teoría narrativa*, *Antropología y teoría narrativa*, *Psicología cognitiva, ciencia cognitiva y teoría narrativa*, *Historia oral y teoría narrativa*, *Teoría de la historiografía y teoría narrativa*, *Teoría de los sistemas y teoría narrativa*).

La conclusión de Nünning es que habrá que esperar algún tiempo para determinar si un desarrollo de esta índole ha sido tan positivo, como señalan sus representantes, o palmariamente negativo, como apuntan los cultivadores de la narratología clásica. Buenos ejemplos de estas actitudes son la polémica entre Nilli Dingott (1988) y Susan Lanser (1986), quien aboga por tomar en consideración la categoría de género porque, en su opinión, tanto las estructuras narrativas como la escritura femenina se ven fuertemente me-

diatizadas por convenciones que son producto de relaciones de poder que involucran al escritor, al lector y al texto. Lo que pretende demostrar es la fuerte interrelación entre texto e identidad social y la consideración de la voz narrativa como un lugar donde se manifiesta claramente la ideología. Lanser volvió a polemizar más tarde (1995, 1999), nada menos que con Gerald Prince (1995a) —el cual terminó por darle la razón en gran parte de su argumentación—, y no fue la única en saltar a la palestra: ese mismo año Dorrit Cohn se enfrentó a John Bender.

En el fondo, lo que está en discusión, a nivel general, es la conveniencia y lo adecuado de la alianza entre la narratología y otras disciplinas incardinadas en los más diversos campos; es algo que, desde luego, los representantes de la vieja escuela no están en absoluto dispuestos a aceptar. Es también la convicción que parece alentar Ansgar Nünning (2003: 255-256), cuyos argumentos son, en principio, más rigurosos, porque se extraen de una escala en la que figuran diez disciplinas incardinadas en la *narratología posclásica*. Su situación en la escala responde al cumplimiento, por parte de ellas, de un doble criterio: el nivel de teorización y su filiación narratológica. De acuerdo con este baremo —y entre los extremos del *polo suprateorizado* y el *polo infrateorizado*—, aparecen distribuidas las diversas disciplinas de más a menos: semántica filosófica, basada en la teoría de los mundos posible; narratología cognitiva; narratología *natural*; narratología retórica y pragmática; narratología ética y retórica; narratología feminista; narratología posmoderna; aplicaciones transgenéricas y transmediales a la narratología; aplicaciones contextuales y temáticas; y narratologías del nuevo historicismo.

Con todo, considero que cualquier valoración de la *narratología posclásica* y de sus aplicaciones al ámbito de la literatura carecerá de rigor sin una exposición razonada de alguna de sus versiones. Esto es lo que me propongo a partir de este momento, comenzando con la *cibernarratología*, modalidad a cuya formulación ha consagrado parte de sus esfuerzos Marie-Laure Ryan (1999: 113-141; 2004). La autora reconoce, ya desde el principio, que se trata más bien de analogías o simples coincidencias entre la narración literaria y la cibernarración, que se concretan en cuatro rasgos básicos y dos cualidades. En el apartado de los rasgos se incluyen *virtualidad*, *recursividad*, *ventanas* y *modelado*. El primero alude a lo virtual, en cuanto opuesto a lo actual (real, por tanto, aunque no actualizado en el mundo de la experiencia). Es un rasgo aplicable, sin ir más lejos, a la capacidad de conversión de la historia en discurso y, en cuanto a la teoría de los mundos posibles, respecto de los que los textos literarios ponen en pie como expresión de deseos, temores, sueños o alucinaciones, hipótesis científicas, etc. Puede muy bien afirmarse, en este sentido, que los textos literarios construyen y contienen en su interior mundos enteramente virtuales que el lector hace suyos y actualiza en su interior. El segundo rasgo, la *recursividad*, es una propiedad bien conocida en el mundo informático, que alude a la capacidad del algoritmo de realizar una copia de sí mismo con vistas a completar la tarea. Esta operación encuentra su correlato, dentro de la literatura, en los casos de narración dentro de la narración, esto es, lo que los narratólogos (desde Sklovski) denominan *marco*, *enclave* o *inserción*.

Las *ventanas* permiten al usuario visualizar, simultáneamente, en el escritorio diversos programas o textos y decidir cuál debe aparecer en la pantalla del ordenador como elemento principal y cuál como marco. En términos narratológicos, el concepto encuentra su correspondencia en la noción de focalización y sus diferentes tipos, y también en la idea

de que en la narración no se muestra todo lo que supuestamente ha ocurrido (según el conocido principio de selección). Los cambios de enunciador y los movimientos temporales, anticipaciones o retrospecciones, se corresponden con los cambios de ventana en la pantalla. Finalmente, el modelado (*morphing*) designa, en el mundo de la informática, la transformación de una imagen en otra a través de una serie de efigies intermedias, cuyo alcance e intensidad puede variar notablemente. En la narración, este fenómeno puede afectar al aspecto externo del personaje (Kafka), al narrador, al narratario o al discurso (EIL).

De otra parte, la noción de mundo posible permite contrastar los ámbitos de la literatura y la realidad virtual y sus respectivos efectos sobre el receptor. Cabe decir que, según Ryan (2004: partes 2 y 3), ambas comparten el efecto de inmersión —esto es, la capacidad de la literatura para abstraer al receptor de sus circunstancias y *convertirlo* en un personaje del mundo posible correspondiente: ejemplos verdaderamente paradigmáticos de esta cualidad son, por extremos, don Quijote, Madame Bovary o el protagonista de «Continuidad de los parques»—, pero difieren en el poder de interacción, que se asocia comúnmente a la realidad virtual y tiene que ver más con el concepto de juego (participación mediante sensores). Es importante señalar que la interacción plena solo se da en el hipertexto; es ahí donde el lector puede responder, a una supuesta invitación para intervenir en una historia virtual, añadiendo texto o enlaces, actividad en la que puede asumir un doble cometido: crear desde fuera (modo telescopio) un destino al personaje, como un narrador; o, a la manera de un juego de rol, adjudicándose una identidad e interactuando con otros personajes (modo nave espacial). Según Ryan (2004: parte 4), la realidad virtual permite *reconciliar* inmersión e interacción a través de la mediación del cuerpo (y, más específicamente, por medio del sentido del tacto). Son varias las razones para añadir datos a un texto con vistas a convertirlo en interactivo: crear o decidir el destino de un personaje, marcar el rumbo de la trama a partir de las posibilidades sugeridas por el autor, cambiar el punto de vista, sopesar las opciones de una historia en un determinado momento, añadir texto en un proyecto de escritura colectiva, etc. El lector de narraciones con múltiples elecciones se convierte, de alguna manera, en autor porque ejerce una gran autoridad sobre los personajes y, de manera semejante a los dioses, crea mundos de ficción. Conviene señalar que existen intentos de dotar a la literatura del poder de la interacción, aunque no son más que aproximaciones: *Rayuela* (Cortázar), *Juego de cartas* (Max Aub), *Composición n.º 1* (Marc Saporta), etc.

La denominación *narratología feminista* procede de un famoso artículo de Susan S. Lanser (1986), quien, a lo largo de varios trabajos (1986, 1988, 1992, 1995), lleva a cabo una revisión de la categoría de *voz* para dar cabida a los modos de discurso femeninos, marginados en la narratología anterior, y demostrar cómo la narración desde una voz femenina puede subvertir o adaptar la autoridad implícita en la misma. Según ella, la lengua narrativa es habitualmente femenina en el plano superficial y masculina (autoritaria) en el subtexto, y de ahí su propuesta de situar la categoría de género al mismo nivel que otras como diégesis o persona. De todos modos, para Lanser, la narratología estructuralista resultará poco útil a los fines del feminismo hasta que no corrija aspectos como su insensibilidad respecto del contexto y, especialmente, mientras no asuma que existe un punto de vista diferenciado para hombres y mujeres y la existencia, por tanto, de una *escritura femenina*. Según ella, hay cuatro ámbitos en los que la narratología puede efectuar aportacio-

nes relevantes al proyecto: el *género* (la escritura masculina y femenina son diferentes), la *voz* (polifonía y tono narrativo), el *contexto* (simbiosis entre el contexto retórico de la narración, su estatuto genérico y el nivel público o privado de la misma) y la *trama* (se afirma acriticamente que las historias femeninas carecen de este elemento central a causa de su pasividad o ausencia de acción, aunque resulta incuestionable su existencia). A estas cuestiones se refiere también María Á. Hermosilla (2001) en un documentado estudio, en el que se deja constancia de las pautas, cuando no clichés, que rigen las relaciones afectivas hombre-mujer a través de un repaso de la narrativa española del siglo xx escrita por mujeres. El recorrido arranca en 1936 con Mercé Rodoreda y culmina en 1998 con Marina Mayoral, Belén Gopegui y Laura Freixas, pasando por Elena Soriano, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Rosa Montero, Josefina Aldecoa, Esther Tusquets y Olga Guirao, y en él se confirma la enorme vigencia del modelo patriarcal y la paulatina aparición de nuevas formas. En dicho trabajo (93) se ofrece una definición de narrativa femenina que viene a ratificar lo expuesto anteriormente respecto de la importancia de la voz y el punto de vista: «...no consiste en una historia de mujeres con personajes femeninos, sino en un discurso elaborado desde el prisma de una mujer».

Entre las predecesoras de esta corriente, cabe mencionar a Nancy Kate Miller (1980) —quien alude al *feminocentrismo* de la novela franco-británica del siglo xviii— y a Rachel Blau Duplessis's (1985), quien se refiere a los cambios sufridos en los desenlaces por la narración tradicional. Ambas se preocupan más de la historia que del discurso, tendencia que se ha invertido en la última década en estudiosas como Alison Booth, Alison Case y Joan D. Peters: estas centran su atención en el influjo del sexo del autor o narrador sobre la manera de relatar; de ahí la importancia que para ellas asumen las categorías de voz y punto de vista. Robyn R. Warhol (1989) analiza las maneras masculina y femenina de dirigirse autorialmente al narratario, e insiste, como Lanser, en que los discursos narrativos masculino y femenino son construcciones culturales. A diferencia de la norteamericana, la teoría feminista francesa —H. Cisoux o L. Irigaray— presta mayor atención al análisis de las estructuras textuales.

Desde el ámbito de la psicología cognitiva, Marvin Minsky, Roger C. Schank y Robert P. Abelson afirman que el conocimiento humano se compone de un amplio conjunto de *esquemas* interconectados, y tanto *marcos* como *guiones* son esquemas o conceptos complejos descomponibles en unidades más pequeñas o subesquemas; así, el esquema *comprar* implica los subesquemas personajes, objetos, acciones y metas, y lo propio cabe decir de otros como *pagar* o *viajar*. Dentro de los *esquemas* —que presentan una dimensión multifuncional e intervienen en procesos como la percepción, comprensión, memoria y organización de la conducta— cabe distinguir los esquemas visuales o *marcos* y los esquemas situacionales o *guiones*. Minsky (1988) fue quien llamó la atención en primer lugar sobre la información contextual relacionada con el espacio que aportan los *marcos* (piénsese en algunos como, dentro de una casa, la cocina o el salón). Estos, en cuanto redes de nudos y relaciones, facilitan la interpretación o comprensión de la experiencia visual, permiten establecer inferencias respecto de lo que no se ha visto y ayudan a recordar; según Manfred Jahn (1999: 174-176), constituyen redes de nudos y relaciones y tienen que ver con situaciones y estados. Por el contrario, los *guiones* contienen información orientada, preferentemente, a la elaboración de programas enfocados a la comprensión de historias y están integrados por secuencias de acciones estereotípicas (Schank y Abelson, 1977). Los

autores aportan los ejemplos del *restaurante* y la *consulta de un médico*, poniendo de manifiesto cómo los guiones hacen aflorar información no explicitada, además de facilitar datos sobre patrones de conducta en determinadas situaciones. Existen, además, *esquemas de dominio* o lógicos —de gran utilidad, según T. A. van Dijk y W. Kintsch (1978), para la comprensión global de historias—, *esquemas sociales* o interpersonales —destinados a prevenir comportamientos en este ámbito, aportando información sobre los caracteres o roles sociales, ideologías o sistemas de creencias personales, etc. (Manuel de Vega, 1984: 389-402). Los esquemas incluyen un amplísimo volumen de saber o información que forma parte de nuestro conocimiento de la realidad—.

Pero no se detienen aquí las aportaciones a la narratología desde el cognitivismos. Así, para Mark Turner (2003: 117-142), la imaginación narrativa es uno de los procedimientos mentales fundamentales y una de las formas más importantes de organización de la experiencia, la cual se vale de operaciones como la *parábola*, que implica la proyección de una historia sobre otra o, dicho en otros términos, la comprensión de un relato (*historia-meta*) a la luz de otro (*historia-fuente*). Lisa Zunshine (2006) considera, a su vez, que la psicología cognitiva puede dar cuenta del comportamiento humano en términos de estados mentales o anímicos y puede ayudar mucho en el análisis e interpretación de los textos narrativos. Marie-Laure Ryan y Monika Fludernik aportan, respectivamente, los conceptos de *mapa cognitivo* y *parámetro cognitivo*. El primero constituye un modelo mental de relaciones espaciales, pudiendo ser el espacio real o imaginario, que resultan fundamentales para el seguimiento de la trama; se trata, en definitiva, de una especie de visión global que facilita la localización de los acontecimientos en el espacio narrativo, cuyo objetivo es de naturaleza cognitiva (Ryan, 2003: 214-216, 237-238). Respecto de los *parámetros cognitivos*, Fludernik (2003: 244-247) insiste en su universalidad y cómo influyen en la evolución de las formas narrativas; son cuatro: a) esquemas de nivel básico, que ayudan a interpretar el sentido de la acción; b) cinco esquemas o marcos denominados *acción, narración, experiencia, punto de vista y reflexión*; c) marcos genéricos; y d) esquemas de rango superior en los que se fundamenta el lector a la hora de definir un texto como narrativo. Cabe concluir que *la narratología cognitiva* puede ayudar mucho en todo lo concerniente al proceso de lectura y comprensión de los textos.

Desde la gran crisis de los años ochenta, el estudio de la narración ha tendido a establecer puentes con múltiples disciplinas, invadiendo y colonizando, de hecho, nuevos territorios dentro y fuera de las humanidades. Este desplazamiento no solo ha repercutido en la disciplina o disciplinas encargadas del estudio de la narración, sino en el propio texto narrativo, que pasa de considerarse una construcción formal integrada por secuencias de oraciones a verse como un artilugio semántico e ideológico plegado a las necesidades del contexto en que surge o sobre el que pretender influir. Es esta sensibilidad al contexto la que ha favorecido su apertura y activa presencia en otros ámbitos. Con todo, una de las mayores aportaciones de la *narratología posclásica* al estudio y análisis de la narración es, sin duda, su contribución a la difusión de nuevos puntos de vista en el estudio y análisis de los textos narrativos: lingüístico, filosófico, cognitivo, retórico, feminista, posmoderno, contextualista, temático, ideológico, transgenérico, transmediático, posestructuralista, cibernético y psiconarratológico (Nünning, 2003: 249-251).

Los nuevos enfoques —que, como se ha visto, no han logrado erradicar la *narratología clásica*— abordan el objeto de estudio a la luz de un enfoque interdisciplinar, insisten en

la relevancia del lector y se interesan por la dimensión narrativa de la mente (influjo del cognitivismo) y sus formas de expresión. A pesar del gran entusiasmo que despiertan las nuevas versiones, muchas no son, como se ha dicho, más que una amalgama o aplicaciones de conceptos o procedimientos metodológicos ya existentes. Lo cierto es que no parece que la nueva narratología pueda acoger, si pretende sobrevivir, una variedad tan grande de nuevos enfoques, so pena de morir en su propia abundancia, y también lo es que algunas de las nuevas versiones no cumplen con las exigencias científicas de buena fundamentación teórica, rigor analítico, explicitud y sistematicidad. A pesar de todo, no cabe una descalificación global del nuevo modelo porque, entre otras consideraciones, ha hecho a la narratología estructuralista más sensible al contexto (al significado y a la interpretación), obligándola a salir de su aislamiento y a asumir tareas imprevistas en ámbitos (en principio) muy alejados de sus intereses, como las auspiciadas por el nuevo historicismo, el feminismo o el poscolonialismo, entre otros. Las nuevas narratologías ponen de manifiesto no solo la eficacia, enorme capacidad y gran variedad de usos del texto narrativo, sino su centralidad y relevancia en los más diversos contextos. Y todo ello resalta, de otra parte, la fecundidad del modelo a cuya formación contribuyeron decisivamente tanto V. Propp como los formalistas rusos y los estructuralistas franceses, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CHATMAN, Seymour (1990). «What Can We Learn from Contextualist Narratology?», *Poetics Today*, 11, 2, pp. 309-328.
- DIJK, Teun A. van (1976). «Narrative Macro-Structures: Logical and Cognitive Foundations», *PTL*, 1, pp. 547-568.
- DINGOTT, Nilli (1988). «Narratology and Feminism», *Style*, 22, pp. 42-51.
- DUPLESIS, Rachel Blau (1985). *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of 20 th-century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- FLUDERNIK, Monika (1993). «Narratology in Context», *Poetics Today*, 14, 4, pp. 729-761.
- FLUDERNIK, Monika (2003). «Natural Narratology and Cognitive Parameters», en David Herman (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, pp. 243-267.
- FLUDERNIK, Monika y RICHARDSON, Brian (2000). «Bibliography of Recent Works on Narrative», *Style*, 34, 2, pp. 319-328.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2012). «La pretendida resurrección del autor en la narrativa contemporánea», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XV, 2, pp. 51-71.
- HERMAN, David (1999a). *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- HERMAN, David (1999b). «Toward a Socionarratology: New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives», en David Herman (ed.), *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 218-246.
- HERMAN, David (2003). «Regrounding Narratology: The Study of Narrative Organized Systems for Thinking», en Jan-Christoph Meister, Tom Kindt y Hans Harald Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: W. de Gruyter, pp. 303-332.
- HERMAN, David, JAHN, Manfred, RYAN, Mary Laure (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London-New York: Routledge, 2008.
- HERMAN, Luc y VERVAERCK, Bart (2005). *Vertelduivels: Handboek verhaanalyse*. Brussels-Nijmegen: Uitgeverij Vantilt & VUBPRESS.

- HERMOSILLA, María Ángeles (1999). «Narrativa femenina e identidad: el tratamiento del tema amoroso», en María Ángeles Hermosilla y Amalia Pulgarín Cuadrado (eds.), *Identidades culturales. Actas del Congreso Internacional de Identidades Culturales (Córdoba, octubre, 1999)*. Córdoba: Universidad, pp. 87-115.
- JAHN, Manfred (1999). «Speak, friend, and enter: Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology», en Herman, David (ed.), *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 167-194.
- JANIDIS, Fotis (2003). «Narratology and Narrative», en Tom Kindt y Hans Harald Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York: W. de Gruyter, pp. 35-53.
- KINDT, Tom y MÜLLER, Hans Harald (eds.) (2003a). *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York: W. de Gruyter.
- KINDT, Tom y MÜLLER, Hans Harald (2003b). «Narrative Theory and / or / as Theory of Interpretation», en Tom Kindt y Hans Harald Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York: W. de Gruyter, pp. 205-219.
- KREISWIRTH, Martin (2008). «Narrative Turn in Humanities», en David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London-New York: Routledge, pp. 377-382.
- LANSER, Susan (1986). «Toward a Feminist Narratology», *Style*, 20, pp. 341-363.
- LANSER, Susan (1988). «Shifting Paradigm: Feminism and Narratology», *Style*, 22, pp. 52-60.
- LANSER, Susan (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- LANSER, Susan (1995). «Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology», *Narrative*, 3, pp. 85-94.
- MEISTER, Jean-Christoph (2003). «Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism», en Tom Kindt y Hans Harald Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York: W. de Gruyter, pp. 55-71.
- MILLER, Nancy Kate (1980). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press.
- MINSKY, Marvin (1975). *The Society of Mind*. New York-London-Toronto-Sidney-Tokio-Singapore: Simon & Schuster, 1988.
- NÜNNING, Ansgar (1989). *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen Gerge Eliots*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- NÜNNING, Ansgar (2003). «Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term», en Tom Kindt y Hans Harald Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York: W. de Gruyter, pp. 239-275.
- PETREY, Sandy (1990). *Speech Acts and Literary Theory*. London: Routledge.
- PRINCE, Gerald (2003). «Surveying Narratology», en Tom Kindt y Hans Harald Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, pp. 3-16.
- RICHARDSON, Brian (2000). «Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory», *Style*, 34, 2, pp. 168-175.
- RYAN, Marie-Laure (1999). «Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative», en Herman, David (ed.), pp. 113-141.
- RYAN, Marie-Laure (2001). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, trad. de María Fernández Soto. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- RYAN, Marie-Laure (2003). «Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space», en David Herman (ed.), *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 214-242.

- SCHANK, Roger C. y ABELSON, Robert P. (1977). *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- TURNER, Mark (1996). *Literary Mind*. New York: Oxford University Press.
- VEGA, Manuel de (1984). *Introducción a la psicología cognitiva*. Madrid: Alianza.
- WARHOL, Robyn (1989). *Gendered Interventions. Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- ZUNSHINE, Lisa (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind in the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

ALREDEDOR DE *MEDITACIONES DEL QUIJOTE* O MÁS SOBRE LA VERDAD POÉTICA EN ORTEGA*

Felipe GONZÁLEZ ALCÁZAR

Universidad Complutense de Madrid – Fundación Ortega – Marañón

Meditaciones del Quijote (1914) es uno de esos libros señalados por los dones de la fortuna. Es difícil encontrar en un texto de poco más de doscientas páginas,¹ tan comentado, valorado y, sobre todo, interpretado, tal confluencia de intereses y de heterogéneas respuestas a interrogantes dirigidos desde el pensamiento filosófico, literario, político, histórico...² No conozco mejor resumen de la situación de partida que este:

Meditaciones del Quijote es un texto en exceso interpretado. Además del propio requerimiento hermenéutico del texto, a esta sobreinterpretación ha contribuido, sin duda, sobre todo en lo que se refiere al exceso, su configuración estructural y su carácter inconcluso,

* Este artículo enlaza con algunas ideas publicadas en *Revista de Occidente* (2010), así como reelabora ideas abordadas en la ponencia «Indicios de Poética en *Meditaciones del Quijote*», perteneciente a *La forma del saggio*, encuentros celebrados en la Università di Torino en junio de 2016.

¹ Puede consultarse cómodamente el facsímil publicado, en edición conmemorativa por su centenario, en Madrid: Alianza Editorial/Fundación Ortega-Marañón/Residencia de Estudiantes, 2014, en una caja junto a un segundo volumen que contiene un estudio introductorio de Javier Zamora Bonilla y un apéndice de variantes de José Ramón Carriazo Ruiz. Citaré por el texto fijado en el tomo I de las nuevas Obras completas de José Ortega y Gasset (2004: 745-825).

² No haré un acopio bibliográfico exhaustivo, por ser inoportuno e imposible de abarcar. Pido la cortesía de excusar la cita, siquiera básica, de las excelentes ediciones del libro y de las relevantes y numerosas publicaciones sobre *Meditaciones...*, por su amplio y general conocimiento, para detenerme únicamente en aquellas que resultarán inexcusables por la referencia directa. Ello implica no detallar las expectativas abiertas, tras la muerte de Ortega, desde la seminal edición de Julián Marías (1957) a los ya clásicos ensayos de Philip W. Silver (1978) o Pedro Cerezo Galán (1984), junto con la atención constante que ha merecido el libro —por ejemplo, en el propio Cerezo (2011)— hasta hoy.

amén de su misma presentación como muestra y emblema de un vasto proyecto editorial que, en cuanto tal, no tuvo seguimiento. [...] Los repertorios bibliográficos del orteguismo y las distintas actualizaciones de los mismos dan prueba fehaciente de la magnitud de esta atención crítica. [...] De su lectura queda siempre la sospecha de una sustracción en curso y la ilusión de una completud negada (Martín, 2005: 81).

Cabría argumentar, no obstante, que las virtudes que han convertido a *Meditaciones...* en un semillero de ideas son a la vez la antífrasis de una compleja construcción y de una oportunista publicación. Dicho de otro modo, la fatiga causada por la crítica, en sus innumerables acercamientos, no siempre puede achacarse a la riqueza innegable del texto y a las expectativas abiertas por todo el amplio e imaginativo programa de trabajo (o *salvaciones*) que asomaba en la portadilla,³ sino también a la imprevisión y a la certera agilidad mental, a la organización pronta de un material heterogéneo y fronterizo —lo que nos permite afrontar el reto de analizar cuestiones de poética y crítica literaria sin quebrar su unidad— y a la voluntad de servir de apertura o corredor hacia un planteamiento fenomenológico del pensamiento orteguiano sin abandonar del todo algunos principios neokantianos, muy evidentes en su inspiración como filosofía de la cultura. En mayor medida cuando parece que el autor estimó conveniente, no solo no ofrecer claves sobre su interpretación, sino incluso explorar los límites de los géneros de la escritura.

Este ensayo, pionero y ejemplar en la historia del pensamiento español, comienza por un atrayente equívoco, ya desde el título, y culmina insistiendo en el mismo propósito: hablar de una novela, discutirla, explicarla en su naturaleza y en su extensiva manera o forma de decir. Parece, en principio, y por pura deducción, un libro de *crítica*, suficientemente moderno como para hacer olvidar el origen dieciochesco de crítica ampliado a lo filosófico y razonado en tanto maneras de distinguir lo verdadero de lo falso, de discernir, de enjuiciar y, desde ahí, reflexionar filosóficamente.⁴ Y hacerlo de un modo ejemplar desde el punto de vista formal, bajo una concepción específica del género de la escritura necesario y preciso, inequívocamente clásico pero indiscutiblemente moderno. El propio Montaigne ya dio cuenta de que sus *essais* no eran un género literario; apenas entendería ese término dentro del ámbito poético, sino bajo un método (Cots, 1988-1989) de conocimiento y acercamiento a la realidad, reconocido más tarde como propio y exclusivo de los *hombres de letras*. La conocida definición orteguiana⁵ suma este impulso de reflexionar sobre todo lo que nos rodea con la muy moderna impronta del subjetivismo, intensamente manado de Nietzsche, pero tamizado por la repulsa a construir en la mente departamentos estancos, construcciones anquilosadas y cerradas como los tratados. El solipsismo kantiano, como consecuencia del modo de formalizar un pensamiento, no difiere del personalismo de la crítica literaria decimonónica de Valera o Menéndez Pelayo a ojos de

³ Tal vez, el mejor juicio pueda todavía basarse en la edición de Edward Inman Fox de unas *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Madrid: Castalia, 1987.

⁴ Véanse las aclaraciones a este término en el magnífico estudio de Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid: Real Academia Española, 1992, pp. 511-543. Sobre las relaciones entreveradas entre filosofía y literatura en Ortega remito a Martín (1999, *passim*), inspirado por Grassi, al menos en principio.

⁵ «Estas *Meditaciones* [...] No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de pruebas sin poseer antes esta» (Ortega y Gasset, 2012: 753).

Ortega. Pese a que la aparente universalidad del primero chocase con la coyuntura⁶ de los segundos, había en ellos un problema de acercamiento o mirada, de *perspectiva*, tanto como de fin y de instrumento.

Ya hemos aventurado que *Meditaciones...* es un campo minado que resuelve sus contradicciones externas (baste referirse a la varia procedencia de los textos o a la composición seriada que inicia y enmarca bajo un propósito cívico y cultural) a propósito de un magnífico *ocasionismo*⁷ en el que hoy mismo nos hayamos inmersos. *Don Quijote*, forzado a entrar en este libro como instrumento, es el resultado de un modo específico de ver las cosas, el cervantino. Un hombre que ve su mundo, España, a través de una novela, devolviendo sobre los lectores una experiencia de conciencia, un «modo cervantino de ver las cosas», que es lo único que podemos ofrecer a una Europa ya ahíta de análisis doctrinales, pero nuevamente despierta ante la fulguración de la experiencia estética en su nuevo sentido, en apariencia liberada de los encajes y equilibrios de la *Gran Teoría*.

Si fuéramos capaces de delimitar un espacio propio para el pensamiento literario —habrá quienes, desde muy diversas posturas, persistan en la idea de que se trata de un oxímoron; no nos arredremos por ello—, su lugar en *Meditaciones...* se debería, a mi juicio, agrupar en tres grandes ámbitos:⁸ las ideas poéticocríticas de Ortega, su explicación de los discursos literarios (en cuanto géneros, modos o formas) y la específica relación que se establece entre la literatura y la realidad. Los dos primeros bloques han sido profusamente estudiados; excuso ahora entrar en ello detalladamente.

El tercero, aquilatado en qué se representa en la literatura y cómo, incorpora el, a buen seguro, más añejo debate inaugurado por la poética griega y el más actual de los problemas y sugerencias con que la literatura desafía nuestra capacidad de teorizar sobre ella. Y es, en el fondo, la verdadera piedra de toque, el *básanos*, que permitiría determinar su verdadera naturaleza y señalar por qué sigue siendo tan difícil lograr el desarrollo satisfactorio de una poética integradora y delimitada al pensamiento literario (González Alcázar, 2009), quizás ya definitivamente imposible por sí solo. Imitación, ficción, relación contextual, modo de conocimiento, proceso de interiorización..., en todo este agrupamiento de fenómenos se dirimen la especificidad —esencialista o particular y metafísica o trascendente— tanto como la singularidad de la literatura, frente a otras manifestaciones humanas.

Ortega parte de un entramado crítico inexcusable: todo el bagaje de la poética romántica que se había filtrado por dos caminos, el conocimiento académico de los tratados preceptivos y el estudio filosófico del lugar de la literatura en la filosofía de la cultura del neokantismo durante sus estancias en Alemania.⁹ La variabilidad de supuestos de las poé-

⁶ Con su conveniente paso atrás, tan afamado en la recurrencia a *Lagartijo*, como se observa en la nota al pie inmediata, quizás inseguro todavía de su estatus: «Estas palabras no implican por mi parte un desdén caprichoso hacia ambos autores, que sería incorrecto. Señalan meramente un grave defecto de su obra, que pudo coexistir con no pocas virtudes» (2012: 772). El libro está repleto de esta clase de *retornos*, casi me atrevería a decir, de ironías o de efectismo a propósito de sus intenciones; recuérdese el unamuniano, pero rematadamente artificioso en Ortega: «Dios mío, ¿qué es España?» (2012: 791).

⁷ Permítaseme, a fin de no confundir con el *ocasionismo* de Malebranche y otros cartesianos. Puede verse el papel que jugó *Don Quijote* en las iniciativas y publicaciones orteguianas del período cercano al centenario de 1914 en Cerezo Galán (2011: 35-67).

⁸ Son, *de facto*, aquellos en que convergen la mayoría de los estudios literarios que conozco sobre *Meditaciones...*

⁹ Magníficamente estudiado por Gil Villegas (1996) en su trabajo sobre el pensamiento filosófico de la modernidad en la Alemania guillermina durante los años de formación de Ortega, Lukács y Heidegger bajo las sugerencias del neokantismo y la primera fenomenología.

ticas de la imaginación (genio, creación, estetización de la experiencia artística...) jugaba a favor del desarrollo de una estética literaria que convertía al teórico de la literatura en un filósofo y a la literatura en un modo de abarcar diferentes disciplinas de una actualidad arrebatadora entonces, como la psicología, la sociología, la lingüística o la hermenéutica.¹⁰ Es decir, un lugar de mediación entre disciplinas cuyo vínculo más evidente se da con la filosofía. Y de la determinación filosófica de Ortega no hay duda, no hay asomo de queja en la preeminencia del pensador sobre el crítico por más que muestre una valiente actitud ante el modo de proceder analítico de quien no desea tasar la obras literarias sino potenciarlas para completar la obra «completando su lectura» (758-759), es decir, para ocuparse del reconocimiento fenomenológico a través de una hermenéutica del lector al modo de Dilthey.¹¹ Pero también una «crítica patriótica», un parteluz hacia el regeneracionismo de sus mayores, único enlace con una tradición que creía desbordada por supersticiones del pasado nacional.

La forma elegida para tamaño proyecto en las *Meditaciones...*, el ensayo,¹² se nos aparece filosóficamente como una aproximación que va realizándose, por consiguiente, compuesta de reflexiones provisionales que, una vez buscadas y pretendidas, deben de ser comunicadas. El rechazo por el tratado como género específico para el pensamiento era común con la renovación dentro del campo literario y su definitiva masacre del modelo preceptivo anterior. No parecía haber cabida en él para las constantes y variables interpretaciones de una obra literaria, como reflejaba la libertad con que Ortega podía reclamarse heredero de un *Don Quijote* esotérico o trascendente, a lo Benjumea, frente a las puntualizaciones filológicas de sus comentaristas,¹³ y tener a la par pleno sentido y validez. El ensayo moderno no podía someterse a rígidas construcciones sino procurar un juego que se revela, en el fondo, la parodización del conocer y del revelar como impulsos extremos. En el primero, el filósofo, dominado por la figura del ensayista que contempla,¹⁴ mira y reflexiona,¹⁵ que parte desde la ignorancia al conocimiento pero pretende una verdad subjetiva *posible*. Al otro lado se encuentra el poeta, o una versión de lo que a menudo ciertos filósofos piensan que ha de ser el poeta, alguien —necesitado de un intérprete según Heidegger— que poseída o intuitivamente nos lleva al origen verdadero de las cosas.¹⁶ Una especie de niño grande, como se deduce de Sócrates interrogando a Ión, que puede hablar sobre casi todo sin llegar a entenderlo..., menos sobre literatura.

¹⁰ Léanse las consideraciones al respecto de Hartmann, para quien la estética solo puede destinarse al pensador, enanizando al crítico y ninguneando al teórico. *Apud* Argüelles Fernández (2015: 47-50).

¹¹ No todavía del autor. Entiéndase que Ortega habla del proceso de entendimiento e interiorización, no de método que aún situaba en su naturaleza religiosa originaria: «Digo experiencia, porque lo genial no es una expresión ditirámica; es un hallazgo experimental, un fenómeno de experiencia religiosa. Schleiermacher encuentra la esencia de lo religioso en el sentimiento de pura y simple dependencia» (772).

¹² Cerezo Galán (2012: 33-49) resume en breves páginas la naturaleza híbrida y proclive a la combinación literaria y filosófica del ensayo, entendido solo de esta manera.

¹³ Por ejemplo, en su lectura sobre la edición de Clemencín. Véase la edición de notas de trabajo de Isabel Ferreiro Lavedán y Felipe González Alcázar en *Revista de Estudios Orteguianos*, 2014, 28, pp. 17-41.

¹⁴ «Yo solo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas» (753).

¹⁵ Ortega nos recordará a menudo, por causa etimológica, que *teoría* significa la contemplación del ser; y un teórico el que contempla.

¹⁶ Aquí en la conocida *meditación del bosque*: «Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela esta solo en el instante de su descubrimiento. Por esto su nombre griego, *alétheia*, significó originariamente lo mismo que después la palabra *apocalipsis*, es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación,

Se da, pues, en el ensayo como género, un artificioso debate en el cual, para que funcione esta apreciación, hay que hacer *creer* que el poeta y el filósofo saben lo mismo que el lector, de ahí el proceso consistente en ir *hacia* una verdad abierta y la premisa de que en la forma ensayo esta verdad no se impone, sino que se *sugiere*. Así, al igual que la literatura lo impregna todo y trata de todo, la filosofía de los siglos xx y xxi, huérfana de un modo de decir filosófico exclusivo, enlaza con la fisiología griega concluyendo que también es esa su única razón. Y lo llamo artificioso porque lo es en el único sentido en que un género de la escritura puede serlo, en su sentido formal. El ensayo ya ha predeterminado nuestro modo de decir, nuestra manera de ver¹⁷ la realidad. En el caso de Ortega, acude al ensayo, género, no lo olvidemos, de la escritura nunca de la oralidad,¹⁸ para explicar, en principio, una obra literaria. La resultante es una encrucijada. Por un lado, partimos de un *Don Quijote* también hiperinterpretado en un momento de especial eclosión. Por otro lado, no hay una voluntad en nuestro pensador de ceñirse únicamente a una reflexión poetológica, sino de abarcar también una dirección más universal y abierta, hecha desde la obra cervantina. Así pues, la explicación o comentario se desplaza continuamente: 1.º La literatura como pretexto para la reflexión (filosófica, política, cultural). 2.º La exposición de algunas de las ideas poéticas más renovadoras en aquel momento, y todas ellas sobre la expectativa suscitada por la fenomenología (la estilística desde ella, la hermenéutica como necesidad fenomenológica y una protoestética de la recepción como consecuencia del propio análisis fenomenológico). 3.º La aceptación del historicismo romántico alemán (sobre todo en la ya inexcusable explicación simbólica de *Don Quijote*). 4.º La presencia de ideas provenientes del idealismo estético de Kant y Hegel o del vitalismo estético de Schopenhauer (la relación entre poesía y filosofía, o la consideración temática del arte)¹⁹ y de Nietzsche (la necesidad del arte por superar la realidad). 5.º La cuestiones derivadas del preceptismo tradicional en que había estudiado Ortega.²⁰

Como ensayo con perspectiva de tomar posiciones sobre algún punto, *Meditaciones...* ha de dirigirse a un futuro de actuación, ofrecer una tentativa, pero ha de reposar también en una determinada realidad para que sea efectivo, útil, ciencia, aunque falte «la prueba explícita». El proyecto que inicia Ortega con este libro ofrece dos visiones interpretativas sobre la realidad objeto de análisis; una descansa sobre la cultura, que es una realidad viviente y vivida, y por ende real, no una fantasmagoría,²¹ y la otra sobre *Don Quijote*, algo ya dado, ya hecho, en que se propone, mediante una lectura poética y filosófica, reflexionar sobre o acerca de esa misma realidad a través de la *mirada cervantina*. El haz de pro-

quitar de un velo o cubridor. Quien quiera enseñarnos una verdad, que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros» (796).

¹⁷ Me refiero, claro, a la usual metáfora del entendimiento a través de la mirada, como en la nota 15.

¹⁸ Tan impostada, por otra parte, como aparece en los diálogos platónicos, donde Sócrates ejerce el mismo juego a través de la mayéutica y de una *parresía* solo reservada a los iguales.

¹⁹ «De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género» (796).

²⁰ Por ejemplo, por su relación con Navarro Ledesma. Véase González Alcázar (2009).

²¹ «La cultura nos proporciona objetos ya purificados, que alguna vez fueron vida espontánea e inmediata, y hoy, gracias a la labor reflexiva, parecen libres del espacio y del tiempo, de la corrupción y del capricho. Forman como una zona de vida ideal y abstracta, flotando sobre nuestras existencias personales siempre azarosas y problemáticas» (755).

blemas que suscita afrontar el modelo reflexivo y éticopolítico con que Ortega inaugura sus *salvacione*, a través de una obra literaria obliga a nuestro pensador a proceder de un modo oblicuo, aunque necesite apoyarse en una realidad contextual o referencial (España), tanto como hablar sobre la realidad externa, física, cuanto la propia del autor, el «modo cervantino de ver las cosas». El resultado de este *modo* no oculta o desfigura la realidad, sino que la duplica o la hace más profunda, en el sentido que toda experiencia artística, o solamente literaria, puede presentarse como un fenómeno autónomo (aquel heterocosmos, válido por sí mismo de Moritz), como un modo específico de acercarse a lo existente (es sintomática la explicación de la tragedia y, o frente a, la comedia), y como una intencionalidad estética derivada de los efectos de una poética del realismo que trata de interpretar las cosas para formar una objetividad.²² La literatura, por otra parte, posee un instrumento propio y específico, una técnica que podemos llamar imitación o ficción, regulada por la verosimilitud.²³ Y lo más importante de todo este proceso: la literatura crea una ilusión de realidad de la que se puede entrar y salir, a través de la lectura, que no es verdad ni mentira. Dentro del conocimiento literario, los criterios lógicoanalíticos de la realidad no tienen cabida; dentro de la literatura, la *verdad poética* es la única realidad posible.

Todo ello queda ejemplificado en tres momentos de *Don Quijote* en los que Ortega cristaliza sus juicios.²⁴ Primero en el mecanismo de ilación de la trama a través del concepto de aventura,²⁵ tan dependiente de la evocación del término *Tathandlung*, usado por Fichte en el sentido de *hazaña*, que nos llama la atención sobre lo que les ocurre a don Quijote y a Sancho en el puro ámbito ficcional. En segundo lugar, sobre el retablo de Maese Pedro, momento máximo de experiencia de los distintos marcos de la imaginación y de la pura ficción modulada por diferentes niveles de verosimilitud. Durante el episodio de aquella representación, el lector, dispuesto en su proceso de asimilación de la experiencia artística e instalado en la realidad, entra él mismo en la ficción *mirando* a los seres ficcionales del público, que se muestran como si fueran seres reales asistiendo a una ficción con títeres cuando un personaje de ficción, don Quijote, toma el espectáculo por realidad, por verdad, en un proceso continuamente abierto («Por el conducto de la simplicidad y la amencia van y vienen efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de esta a aquel»), de entrada y salida («ósmosis y endósmosis») entre la representación y el relato, constituyendo toda una experiencia de imaginación e imaginarios cruzados:

²² «He ahí lo que llamamos realismo: traer las cosas a una distancia, ponerlas bajo una luz, inclinarlas de modo que se acentúe la vertiente de ellas que baja hacia la pura materialidad. [...] Y, sin embargo, es así: no ellos, no *las* realidades nos conmueven, sino su representación, es decir, la representación de *la* realidad de ellos. Esta distinción es, en mi entender, decisiva: lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como función» (813-814).

²³ Acerca de la novela decimonónica escribe Ortega: «Se somete el arte a una policía: la verosimilitud. ¿Pero es que la tragedia no tiene su interna, independiente verosimilitud? ¿No hay un *vero* estético —lo bello? ¿Y una similitud a lo bello? Ahí está, que no lo hay, según el positivismo: lo bello es lo verosímil y lo verdadero es solo la física. La novela aspira a fisiología» (825).

²⁴ El problema de la ficción en Cervantes y sus consecuencias para establecer puntos de conexión entre realidad contextual o referencial, verdad y verosimilitud son muy fructíferas para la teoría de la literatura. Véase, por cercanía con el tema que nos ocupa, Asensi (1996: 31-48).

²⁵ «El libro de caballerías conserva los caracteres épicos, salvo la creencia en la realidad de lo contado» (806).

Los bastidores del retablo que anda mostrando maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el ámbito de la aventura, de la imaginación, del mito. Hacia fuera, se hace lugar un aposento donde se agrupan unos cuantos hombres ingenuos, de estos que vemos a todas horas ocupados en el pobre afán de vivir. En medio de ellos está un mentecato, un hidalgo de nuestra vecindad, que una mañana abandonó el pueblo impelido por una pequeña anomalía anatómica de sus centros cerebrales. Nada nos impide entrar en este aposento: podríamos respirar en su atmósfera y tocar a los presentes en el hombro, pues son de nuestro mismo tejido y condición. Sin embargo, este aposento está a su vez incluso en un libro, es decir, en otro como retablo más amplio que el primero (808).

Y, por fin, el episodio de los molinos de viento, que para don Quijote viven reales como gigantes dentro de él, personaje imaginario de ficción, pero que son también realidad dentro del espejismo, en tanto la imaginación es un componente de nuestra conciencia tan vivo como otros.²⁶ Quiere decirse, un modo de conocimiento del mundo cuanto modo artístico, libre de ser instalado en nuestra conciencia, único y original, entendiendo, como yo lo hago, que la originalidad en el arte no consiste en la manifestación de una verdad. Y que el arte, como la cultura en general, se alimenta de la imaginación: «Esto es una ilusión, y solo mirada como ilusión, solo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar» (813).

Si somos capaces por ahora de dar por sentada la idea, como nos hemos visto forzados con tantas otras cuestiones, de que el problema poético, en cuanto artístico, se centra en la capacidad de mostrar y de representar de una manera determinada,²⁷ el siguiente paso en el razonamiento orteguiano, acerca de la mirada cervantina sobre el mundo —volcados, no lo olvidemos en qué representa el arte y cómo—, debe de determinarse sobre el estatuto de la novela.²⁸ La forma²⁹ novela es deudora de una relación específica entre un modo literario y la realidad, un *modo* curioso de darle la vuelta a la épica sin dioses de Lukács,³⁰ puesto que, ante todo, se hace, realiza y evoluciona contra ella y el mito, al hacer de la realidad sustancia poética, y porque se construye a su contra en la descripción de la reali-

²⁶ «Si se nos dice que Don Quijote pertenece íntegramente a la realidad, no nos enojaremos. Solo haríamos notar que con Don Quijote entraría a formar parte de lo real su indómita voluntad. Y esta voluntad se halla henchida de una decisión: es la voluntad de la aventura. Don Quijote, que es real, quiere realmente las aventuras. [...] Por eso, con tan pasmosa facilidad transita de la sala del espectáculo al interior de la patraña. Es una naturaleza fronteriza, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre» (810).

²⁷ Me refiero, lógicamente, al problema de la imitación y a su proyección sobre lo real, que Ortega trata a propósito de la épica, el mito y la verosimilitud (que él va a llamar *realismo*), y al referente cómico. La modulación verosímil viene dictada por el modo de contar: en el caso de la épica en cuanto contexto poético («No son los objetos representados lo que a este [Homero] le preocupa, sino que va movido por un loco placer de representar...») y en la comedia como burla de la realidad por su confrontación con el héroe trágico («Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico»), no en tanto conocimiento de ella.

²⁸ Recordemos que la meditación primera se subtitula «Breve tratado de la novela» y que fue escrita como parte de un trabajo de crítica literaria sobre la novelística de Baroja.

²⁹ No me refiero a un género literario histórico, ni al área genérica épiconarrativa, sino que, como en la poética romántica, la novela como tal, y la novela moderna en particular, exigen un *modo*. Quizás el referente más indicado fuera el libro *Kinds of literature*, de Alastair Fowler (Cambridge: Harvard University Press, 1982).

³⁰ Remito de nuevo a Gil Villegas (1996) para reconstruir las ideas primeras sobre la estética y la novela en Lukács, y acerca de toda su obra teórica a Garrido Gallardo (1992).

dad.³¹ Y, en consecuencia, porque posee una específica mecánica o materialidad de la presencia.³²

La novela para Ortega, y en *Meditaciones...*, se distingue por un modo cómico de acercamiento a la realidad, a fin de burlarse de ella o de criticarla. Ya apelemos en este proceso a la imitación aristotélica de los peores o a la ironía romántica, la novela necesita imperiosamente de lo extrapoético de dos maneras: una es la dirección oblicua o irónica, que consiste en ver el agua como un espejismo, un modelo psicológico y subjetivo frente a la ingenuidad de la épica o del cuento tradicional («entonces el agua que el sol pinta es para nosotros efectiva»); otra consistiría en la necesidad de conferir valor poético al referente, a lo real, en definitiva, en la ampliación estética.

Ortega no parece ocioso recordarlo, es consciente de que *Don Quijote* no ha llegado aún a la novela moderna o realista, ha de superar el estadio del *romance*, de su cercanía de origen con las novelas de caballería («Para la estética es esencial ver la obra de Cervantes como una polémica contra las caballerías»). Para la novela moderna, la realidad es una sustancia poética, a ella se refiere y sobre ella bascula en dependencia, por ello su verdad suele declararse tan contingente como la verdad provisional, irónica. A diferencia del mito o de la épica, el mundo de la novela moderna no puede pertenecer a la verdad absoluta, porque el mundo y el arte modernos descansan sobre una mente subjetiva, para la cual la verdad es posible solo en cuanto realidad creada por el artista porque la pura realidad es anti-poética.³³ Ortega explica este proceso de manera definitiva:

Si no, ¿cómo entender la ampliación incalculable que aquí experimenta el arte literario? El plano épico donde se deslizan los objetos imaginarios era hasta ahora el único, y podía definirse lo poético con las mismas notas constituyentes de aquel. Pero ahora el plano imaginario pasa a ser un segundo plano. El arte se enriquece con un término más; por decirlo así, se aumenta en una tercera dimensión, conquista la profundidad estética, que, como la geométrica, supone una pluralidad de términos. Ya no puede, en consecuencia, hacerse consistir lo poético en ese peculiar atractivo del pasado ideal ni en el interés que a la aventura presta su proceder, siempre nuevo, único y sorprendente. Ahora tenemos que acomodar en la capacidad poética la realidad actual (809).

Sin embargo, *Don Quijote* no ha llegado todavía a adquirir esa tercera profundidad estética, la del plano narrativo. Si da la impresión de que lo alcanza plenamente, esto se debe a que la novela se define, siempre, como un problema formal y estructural, de composición de elementos.³⁴ No obstante, el problema que Ortega consideró más alejado a la

³¹ «El libro de imaginación narra; pero la novela describe. La narración es la forma en que existe para nosotros el pasado, y solo cabe narrar lo que pasó; es decir, lo que ya no es. Se describe, en cambio, lo actual» (806).

³² «Es triste que tal se nos muestre, pero ¡qué le vamos a hacer!, es real, está ahí: de una manera terrible se basta a sí misma. Su fuerza y su significado único radican en su presencia. Recuerdos y promesas es la cultura, pasado irreversible, futuro soñado. Mas la realidad es un simple y pavoroso “estar ahí”. Presencia, yacimiento, inercia. Materialidad» (814). No cito completa la nota al pie colgada sobre la última palabra, pero reproduzco: «La forma es siempre ideal [...] La impresión es informe y acentúa la materia [...] de que están hechas las cosas».

³³ Tomo esta idea de Blumemberg (2016), para quien solamente un cambio en el concepto de verdad hizo posible, a su vez, el cambio en la doctrina imitativa y la subsiguiente posibilidad de una novela moderna.

³⁴ De nuevo con Blumemberg (2016), al considerar que las infinitas posibilidades de la novela y sus muchas verdades consisten en la composición de elementos. En palabras muy medidas: «La fijación (o causa) de un mundo (*Velthaftigkeit*) como formal, la estructura primordial es la que constituye la novela. [...] Pero la novela ha

novela de caballerías con *Don Quijote*, en cuanto a su posición privilegiada de texto marco o referencial para entender cuál ha sido el modo cervantino y, por ello, español de ver el mundo, fue intentar explicar cómo se entra y se sale de la verdad novelesca. La manera de contar cervantina deviene deudora de su forma de sopesar y valorar el mundo y, a la vez, esa subjetividad viene marcada por el modo novelesco elegido previamente. La explicación sobre qué se representa y cómo en *El retablo de Maese Pedro* es un problema de perspectiva, no de metafísica ni de ontología; de algo que modernamente llamamos ficción. De esta manera, en nuestro papel de lectores, *creemos* que hechos y personajes tienen su propia historia, su propia vida, como don Quijote ante los títeres, los molinos o todo el universo de héroes, princesas y hazañas caballerescas en las que él firmemente cree:

Ello es que lo referido en los libros de caballerías tiene realidad dentro de la fantasía de Don Quijote, el cual, a su vez, goza de una indubitable existencia. De modo que, aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria, lleva dentro de sí infartada la aventura (810).

Aun así, esto solamente ocurre en momentos muy determinados al estar *Don Quijote* en tránsito hacia la novela moderna o realista. Todavía tendrá que superar la prueba de la verdad respecto de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARGÜELLES FERNÁNDEZ, Gerardo (2015). *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerik*. Barcelona-México: Anthropos-Universidad Autónoma de Querétaro.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (1996). *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- BLUMENBERG, Hans (1964). «El concepto de realidad y la posibilidad de la novela», en *Literatura, estética y nihilismo*. Madrid: Trotta, pp. 123-145.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2002). «El espíritu del ensayo», *Claves y figuras del pensamiento hispánico*. Madrid: Escolar y Mayo, pp. 33-49.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2011). *José Ortega y Gasset y la razón práctica*. Madrid: Biblioteca Nueva-Fundación Ortega-Marañón.
- COTS, Montserrat (1988-89). «Los enciclopedistas y el género ensayístico», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, pp. 181-187.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1992). *La teoría literaria de György Lukács*. Valencia: Amós Belinchón.
- GIL VILLEGAS, Francisco (1996). *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe (2009a). «La fijación de un canon en la traducción española del siglo XIX: *Don Quijote*», *Letras de Deusto*, 39, pp. 163-180.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe (2009b). «La Teoría de la Literatura hoy: una aproximación desde el ámbito español», *Cálamo*, 52, pp. 36-42.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe (2010). «Ortega ante la verdad poética», *Revista de Occidente*, 353, pp. 125-138.

avanzado mucho antes y mucho más espontáneamente hacia esa trascendencia de los cimientos [...], había tomado como su tema, su propia posibilidad, no como una ficción de la realidad, sino como una *ficción de la realidad de las realidades*» (145).

- MARTÍN, Francisco José (1999). *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍN, Francisco José (2005). «Hacer concepto. *Meditaciones del Quijote* y la filosofía española», *Revista de Occidente*, 288, pp. 81-105.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914). *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas. 1902-1915*, tomo I. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Taurus, 2012, pp. 745-825.

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO REVISITADO EN *NUEVA REVISTA*

José GRAU

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

Permítaseme la licencia de acometer un comentario que toma a nuestro homenajeado como texto o metatexto de referencia. Nadie podrá decir que es una pretensión ajena a la pura semiótica, aunque tal vez fuera más fácil decir que en vez de un comentario perpetro un testimonio.

En 2010, tras la aparición del número 129 de *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, comenzó un nuevo ciclo en la publicación fundada en 1990 por Antonio Fontán (1923-2010). El filólogo Miguel Ángel Garrido Gallardo, catedrático de Universidad y profesor de investigación del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), tomaba el timón como editor de esa publicación.

A la pregunta de qué representaba *Nueva Revista* en el panorama de las publicaciones culturales españolas, respondía Garrido Gallardo, ya desde su nuevo puesto: «*Nueva Revista* corresponde, en política, al centro-derecha español; en ideología, al liberalismo; y en filosofía, al humanismo cristiano. Son tres facetas que se dan en la persona de Antonio Fontán, que han configurado su revista y le otorgan sus señas de identidad» (*ABC*, 24/1/2011). El número 129 de *Nueva Revista* se titula *Claves para entender el mundo* y se compone de una selección de algunos de los mejores artículos de los dos decenios anteriores de la revista. Los herederos de la publicación incluyeron en la selección un artículo del que iba a ser nuevo editor, «La semiótica en mil palabras». Sin duda, los herederos pensaron que Garrido Gallardo no era ajeno a la etapa anterior.

Conocí a Miguel Ángel en octubre de 1975, en mi recién estrenada vida de Colegio Mayor en Madrid. Era entonces un joven doctor en Filología Hispánica, ya titular del

CSIC, que preparaba oposiciones a cátedra de Universidad y yo un estudiante del Curso de Orientación Universitaria (COU) en el Instituto Cardenal Cisneros. Teníamos treinta y dieciséis años respectivamente.

Mi relación con él fue periódica durante el siguiente lustro, hasta que terminé la licenciatura. Miguel Ángel acudía a las tertulias del Colegio Mayor, las reuniones después del almuerzo, normalmente con café y en ocasiones con copa. A veces invitábamos a personajes ilustres como el filósofo alemán Joseph Pieper o el entonces célebre periodista deportivo José María García. Eran los últimos meses del franquismo y los primeros años de la democracia. En aquellas memorables tertulias, Miguel Ángel nunca se sentaba en las primeras filas, ni junto al invitado, más o menos en la zona de la vitrina de la sala de estar. Se incrustaba con los residentes del fondo, junto a un cuadro al óleo de un gallo pelado, y solo se notaba su presencia cuando, de repente, en el turno de preguntas resonaba su peculiar tono de voz agudo, seguro y alegre.

En Miguel Ángel se notaban ya las cualidades que luego fue afianzando y mejorando. Primero, una agudeza y un sentido crítico al margen de los clichés, las propagandas y las publicidades. Sus observaciones eran originales, distintas de las que repetían otros llevados por mimetismos del momento. Después, una simpatía y optimismo sobresalientes. Los más jóvenes notábamos su interés real por cada uno, fuera quien fuere, sin la amabilidad postiza típica de los encuentros por compromiso. En tercer lugar, Miguel Ángel brillaba por un conocimiento teórico y práctico de su materia, la teoría de la literatura. Finalmente destacaba por sus convicciones religiosas y un gran dominio de la teología y de la hermenéutica bíblica. Esta segunda conquista suya era, en parte, una consecuencia de sus tempranos estudios sobre los géneros literarios y del papel que tienen en la correcta exégesis de los libros sagrados.

Escribe nuestro homenajeado en «Cervantes no es postmoderno»: «La inmensa mayor parte de los problemas personales nos los creamos nosotros mismos» (*Nueva Revista*, 157, 2016: 86). Me pregunto ahora, con ocasión de este homenaje, si ha tenido Miguel Ángel alguna vez *problemas personales*.

Mi relación con él continuó. Quizá no coincidíamos tanto físicamente como en los tiempos del Colegio Mayor, pero mantuvimos siempre al menos contacto epistolar y telefónico en la época, algo más de una década, en la que residí en el extranjero, después de haber acabado los estudios universitarios. Y luego, a mi regreso a Madrid, ya de forma ininterrumpida hasta hoy.

Vuelvo a la pregunta arriba planteada, una vez aclarado que no le he perdido nunca la pista. Me parece que Miguel Ángel no ha tenido nunca problemas personales. Si los ha tenido, los ha ocultado tan bien que nadie se ha enterado. Lo cual casi equivaldría a no tenerlos. Solo se le conocía una «manía personal», el horror al calor del verano. Pero incluso esa aversión se le nota ya menos, no por mérito propio (hay que decirlo), sino porque la cultura del aire acondicionado se ha generalizado y ha irrumpido en su vida (como en todas).

En 2013, en una entrevista que le hizo Miguel Ángel Gozalo, a propósito de una pregunta sobre el premio Julián Marías que había recibido hacía poco, declaró: «Pienso que el trabajo es el primer medio que tiene el ser humano para cumplir su destino... La verdad es que tengo buen humor... y, doy gracias a Dios, en la vida me ha ido fantástico».¹ Sin

¹ Miguel Ángel Garrido Gallardo (2013). «La batalla del libro», *Nueva Revista*, 144, p. 14.

problemas personales, sin crearse problemas, en la vida le ha ido fantástico. Mira por donde.

Veamos qué más nos descubre indirectamente de sí mismo si leemos con cuidado sus artículos en *Nueva Revista*. «No cabe duda de que para enseñar algo es muy necesario saberlo enseñar... Pero llegó el momento en que se asumía la aberración de que se podría enseñar lo que fuese, con un método adecuado, aunque no se supiera nada de lo que se enseñaba. Y eso es un imposible».²

Hablando de enseñanza. Acompañé al profesor Garrido cuando en 1981 fue a tomar posesión en Sevilla de su puesto como catedrático en la Facultad de Filología Hispánica. Era ya todo un maestro. Miguel Ángel se rodeaba de jóvenes promesas de la filología y se relacionaba con la mayoría de los nombres famosos de ese mundo, empezando por Fernando Lázaro Carreter, en cuya cátedra colaboraba.

Sin embargo, si se repasa una biografía oficiosa del profesor Garrido Gallardo, la que ofrece Wikipedia, por ejemplo, un lector sin más datos probablemente llegaría a la conclusión de que estamos ante una persona con un *curriculum* sobresaliente, pero no ante alguien que merece notoriedad indiscutible. Con analogía futbolística, sería, sin duda, un grande de primera división, pero no Messi, ni Kubala, ni Pelé, ni Maradona, ni siquiera Andrés Iniesta, Iker Casillas o Sergio Ramos.

Creo que eso no tiene que ver con los méritos. A Miguel Ángel no le han ido nunca las maniobras para subir peldaños, ni los esfuerzos adicionales para alcanzar el relumbrón de la cultura del espectáculo. Ha llegado donde ha llegado por méritos contundentes a los que era imposible decir que *no*. Tiene una obra que queda para la posteridad y, en cualquier caso, Miguel Ángel no es de los que, en frase de Lázaro Carreter muy citada por Garrido, tendría nostalgia del papado, si fuera rey o del trono real, si fuera papa. Valga esta cita: «En lo humano, dar de sí todo lo posible (eficiencia) conduce a la satisfacción del deber cumplido; aspirar siempre a ser superior (eficacia) es una fuente de frustraciones (el que llega a emperador, le falta ser papa y viceversa) y de otros innumerables males».³

Garrido Gallardo fue miembro, durante quince años, del Comité Ejecutivo de la International Association for Semiotic Studies, de la que Umberto Eco era secretario general. Cuando la Universidad Complutense de Madrid distinguió al autor de *El nombre de la rosa* con el doctorado *honoris causa*, corría el año 1990, Miguel Ángel publicó un artículo en *ABC* en el que decía sobre Eco:

Ciertamente en la historia de la ciencia del lenguaje del siglo xx, su lugar no figurará entre los descubridores de nuevos caminos como De Saussure, Jakobson, Hjelmslev o Chomsky. Es, sin embargo, un profesor de semiótica que sabe comunicar como nadie. Pocos como él tienen el don de la oportunidad para acertar con el ejemplo o contar el chiste que volverá inteligible hasta la más abstrusa teoría.

Releo esas líneas y siento que eso es lo que yo pienso de Garrido.

En cierta ocasión, Miguel Ángel me contó una anécdota de uno de sus maestros, el catedrático de Latín de la Universidad Complutense, Sebastián Mariner Bigorra (1923-1988). Asistía Miguel Ángel a un coloquio con él en la Fundación Universitaria Española

² Miguel Ángel Garrido Gallardo (2015). «El mito del ranking universitario», *Nueva Revista*, 155, p. 145.

³ *Idem* (2015). «El mito del ranking universitario», *Nueva Revista*, 155, p. 147.

y alguien le preguntó al latinista si no creía que se ganaba poco dinero siendo profesor de Latín. Mariner contestó que no creía que él pudiera ganar más con ninguna otra dedicación. Me parece que Miguel Ángel se adscribe a esa tesis de vincularse sobriamente a la realidad, de hacer lo que se debe y estar en lo que se hace.

Lo anterior enlaza con otro de sus rasgos fundamentales, su compromiso contra la superficialidad «como suprema enfermedad de nuestra cultura contemporánea».⁴ En una sociedad que da el mismo valor a una formulación de Habermas que a un enunciado de Belén Esteban, la gran tragedia es, por ejemplo, que podemos formar la opinión pública con lo que dicen una serie de personas que no saben lo que están diciendo. «Cuando ciertos tertulianos tratan de lo tuyo, te das cuenta de que no saben lo que están diciendo y piensas: ¡Dios mío!, cómo están informando...».⁵ «En cierta ocasión oí a Ratzinger que, en su opinión, el problema moral más grande de esta hora es que los medios de comunicación presentan en plano de igualdad al sabio y al necio, al santo y al criminal, sin forma de discernir».⁶

En lo último que le he leído vuelve a la cuestión a propósito de la *poliacroasis* en el panorama político español actual:

Una de las aspiraciones retóricas por la que suelen suspirar los líderes es la de conseguir simultáneamente la adhesión de los que comparten ideario y de los que no lo comparten o incluso abrazan uno contradictorio. Aunque lo cierto sea que cuando afirman estar de acuerdo, diciendo unos, una cosa y otros, la contraria, indudablemente todos se equivocan.⁷

Para combatir la superficialidad, el estudio: no muchas cosas, sino mucho. Profundidad. Este propósito, me parece, guía su labor en *Nueva Revista*. Miguel Ángel organizó el Congreso Internacional «La Biblioteca de Occidente en Contexto Hispánico», que se celebró en Madrid y en San Millán de la Cogolla entre los días 17 y 22 de junio de 2013, con la participación de un centenar de hispanistas de 35 nacionalidades. Hubo ocasión de beber buen vino en las Bodegas Dinastía Vivanco (Briones, La Rioja), pero también para sostener que «un libro es mejor que otro según qué persona, qué circunstancia, qué momento histórico, qué hora del día, qué situación psicológica se tiene: el canon es una convención».⁸ Lo cual es compatible con «la contundencia física de una biblioteca que recoge nuestra herencia cultural», esa que «puesta en los hogares, nos llame la atención. Que esté ahí, recordándonos siempre lo que merece la pena».⁹

A Miguel Ángel le gusta mucho hablar de su pueblo natal, Lubrín (Almería), y de la localidad en la que discurren sus primeros años de vida y su primera juventud, Los Santos de Maimona (Badajoz), donde su padre era maestro. Por su carácter, imagino que se vería como el héroe de cómic de aquellos tiempos, Roberto Alcázar, «condenado irremediablemente al éxito». No solo porque «cuando había caído en una trampa y la situación era desesperada, siempre Roberto razonaba *tiene que haber un resorte por alguna parte* y, en

⁴ Miguel Ángel Garrido Gallardo (2015). «Elogio del libro de papel», *Nueva Revista*, 155, p. 224.

⁵ *Idem* (2013). «La batalla del libro», *Nueva Revista*, 144, pp. 14-15.

⁶ *Idem* Gallardo (2013). «La batalla del libro», *Nueva Revista*, 144, p. 15.

⁷ *Idem* (2016). «Pablo Iglesias y la poliacroasis», *Nueva Revista*, 158, p. 58.

⁸ *Idem* (2013). «La batalla del libro», *Nueva Revista*, 144, p. 2.

⁹ *Idem* (2013). «La batalla del libro», *Nueva Revista*, 144, pp. 9-10.

efecto, en la viñeta siguiente, un puntito negro con la leyenda *resorte* confirmaba su presentimiento»,¹⁰ sino también porque la vida de Garrido Gallardo proclama lo contrario de lo que dice Rubén Darío en *Lo Fatal*: «Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente».

He aquí al hombre.

¹⁰ Miguel Ángel Garrido Gallardo (2015). «Los caminos de la literatura», *Nueva Revista*, 155, pp. 228.

LITERATURA Y MUJERES: DESDE LA OCULTACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SUBJETIVIDAD

María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ
Universidad de Córdoba

Para algunas personas, hablar hoy de la literatura escrita por mujeres puede parecer un tema recurrente. Se afirma, a menudo, que las circunstancias que propiciaban el silencio de las escritoras han ido cambiando en las últimas décadas y que las obras con nombre femenino están cada vez más presentes en el mercado editorial, hasta el punto de que se ha llegado a decir que ser mujer es una condición que ahora favorece a cualquier autora, con independencia de la calidad de lo que escriba. Por otro lado, con frecuencia los críticos y los literatos, cuando se les interroga acerca de la existencia de un discurso literario específico de las mujeres, responden taxativamente que solo existe «buena o mala literatura» —la primera, asociada a la fuerza creativa, referida a los varones—, por lo que no sorprende que las mujeres rehúsen encajar en el marbete de *literatura femenina* que, con frecuencia, alude a una sensibilidad entendida peyorativamente (Freixas, 2015: 36).

Sin embargo, como ha puesto de relieve Laura Freixas (2000), en su ensayo *Literatura y mujeres*, esas dos cuestiones exigen un planteamiento más matizado. Con respecto a la primera, si bien es cierto que las mujeres, según las estadísticas, leen más —(*idem*: 42); Esther Tusquets habla del ochenta por ciento de los lectores: Stefan Bollman (2006: 18)—, no podemos afirmar que sean ellas las que más publican en las editoriales de mayor alcance: a finales del siglo xx, en narrativa solo lo hacían el 24 %, en poesía el 22 % y en ensayo únicamente el 15 % (Freixas, 2000: 36); estadística revisada el pasado año, donde sube un punto el cultivo de la novela, cinco el ensayo profesional y el teatro aparece con un 15 %, pero la poesía baja dos puntos y los premios literarios y los libros que se reseñan —85, de los que solo 15 son de autoría femenina— siguen teniendo nombre de varón; y, lo que

llama la atención, si a los treinta años se aproxima el número de escritoras al de los literatos, al llegar a los sesenta la proporción cae considerablemente (Freixas, 2015: 43-49).

Además, se da la circunstancia añadida de que, a menudo, los medios de comunicación utilizan la imagen femenina como reclamo publicitario —cuanto más llamativa, más facilitan su presencia en entrevistas que con frecuencia entran en aspectos personales más que en los literarios—, mientras que se restringe la participación de escritoras en las revistas especializadas, en los escasos programas culturales o en las instituciones de prestigio: por ejemplo, si bien es cierto que en la Real Academia han ingresado tres mujeres en los últimos años, lo han hecho siete hombres.

Significativo es el caso de las antologías poéticas, que parecen escamotear espacio a las mujeres. Y no nos referimos a las de un pasado más o menos cercano, como la Generación del 27 —ampliada por Emilio Miró (1999) con los nombres de las poetas—, la Generación del 50 —aunque la publicación de la poesía completa de Francisca Aguirre, *Ensayo general* (2000), demuestra que la nómina no estaba cerrada— o la de los *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet (1970), que solo recogía una mujer (Ana María Moix). Estamos hablando de las publicadas en los últimos años, entre las que —baste un ejemplo— podemos citar *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española* (VV. AA., 1998), con prólogo de José Carlos Mainer, donde, «después de minuciosas y numerosas consultas a los más relevantes protagonistas de la poesía española», se ofrece la lista de los poetas más destacados del final del siglo xx, es decir, para utilizar un concepto teórico de plena actualidad, aquellos que entran en el canon —el conjunto de obras que ha de ser estudiado y transmitido— de la poesía española actual. Pues bien, entre los veintiocho autores recogidos solo aparecen tres nombres femeninos: Olvido García Valdés, Ana Rossetti y Blanca Andreu. Para esta selección se aducía el criterio de la calidad, pero es obvio que, en esos años, la lista de autoras cuya inclusión no desmerecería el conjunto podría ampliarse fácilmente.

Así pues, cabe pensar que las iniciativas —muchas veces cuestionada—, por parte de algunas editoriales, de publicar antologías (como la de Noni Bengas y J. Munárriz [eds.], de 1997, o la de J. M. Balcells [ed.], de 2003), que por el momento solo saquen a la luz textos con firma de mujer, son una respuesta a esta situación.

Con respecto a la segunda cuestión, y, en el caso del género lírico, aunque la poesía no tiene como finalidad la mera transcripción de una determinada experiencia —la de las mujeres, los negros, los inmigrantes o los refugiados, la de los oprimidos, reflejada en la poesía social, hace unas décadas—, sino que centra su atención en el modo en que esa experiencia cristaliza en la estructura de un poema, no es menos cierto que la materia con la que trabaja la creación literaria, el lenguaje, traduce la globalidad del ser humano y que está íntimamente unido al pensamiento, de modo que, en palabras de Wittgenstein, «los límites de mi lenguaje representan los límites de mi mundo» y, en este sentido, las mujeres han contribuido a enriquecer la experiencia humana, a ampliar la galería de personajes femeninos (Freixas, 2015: 32) y los temas tratados, como las relaciones entre mujeres o la maternidad —apenas abordado en la literatura, frente al de la muerte o la guerra, que han sido vivencias masculinas (Freixas, 2015: 147)— y, cultivadoras de géneros menos institucionalizados, como la novela psicológica, la autobiografía o las cartas, dejando su impronta en la introspección narrativa o la escritura del yo (*idem*: 34), que tanto auge está teniendo en nuestros días.

Y es que, hasta bien avanzado el siglo xx, las mujeres que tomaban la pluma se encontraban con un lenguaje literario que transmitía toda una tradición cultural en la que ellas estaban escasamente representadas, o bien tenían un determinado papel asignado de antemano. En este último caso, a menudo la literatura presentaba ejemplos estereotipados de lo femenino: la *donna angelicata*, la amada, la esposa, la madre o, con clara intención misógina (Muriel, 1991), la pecadora que arrastraba al hombre hacia el mal y, en general, la mujer ha cumplido la función de objeto erótico (Porro, 1995). En el otro, la historia literaria en el pasado apenas ofrecía nombres —santa Teresa, sor Juana Inés o Rosalía de Castro son excepciones— que plasmaran una visión del mundo desde un punto de vista de mujer, o, lo que tal vez fue peor, asoció lo femenino a lo trivial y a los sentimientos tiernos, de modo que la voz poética femenina fue, pues, asociándose a la sensiblería y la palabra *poetisa* alcanzó tal carga peyorativa que se utilizó el término de *poetisas* para designar a los literatos de menor rango; por el contrario, cuando se elogiaba la obra de una mujer, se hablaba de esta con el género gramatical masculino. Así sucede cuando Azorín se refiere al talento de Rosalía de Castro (López Estrada, 1969: 98). Ello explica el rechazo del vocablo por parte de las escritoras de poesía, que, en general, prefieren ser llamadas *poetas*, un vocablo que, por otra parte, como periodista o psiquiatra, vale para ambos sexos.

Todo lo expuesto hasta aquí revela que lo femenino es, en gran medida, una construcción cultural, como postula la teoría feminista francesa de la diferencia. En este sentido, Hélène Cixous (Moi, 1995: 112 y ss.) llega a afirmar que el hecho de llevar una firma de mujer no sanciona como femenina una escritura (*idem*: 118), aunque reconoce que surge en el hombre más raramente. En la misma dirección, Julia Kristeva considera que no hay una identidad fija (*idem*: 171 y ss.) y, lejos de elaborar una teoría sobre lo femenino, hace hincapié en su carácter de transgresión respecto al orden establecido, una posición que, en mayor o menor grado, han adoptado las poetisas a la hora de emprender la construcción de un sujeto poético.

En efecto, ya en el siglo xvii nos encontramos con estos versos de sor Juana Inés de la Cruz que denuncian la hipocresía masculina, basada en el código de honor vigente en la época: «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis; / si con ansia sin igual / solicitáis/su desdén, / ¿por qué queréis que obren bien / si las incitáis al mal» (Campoamor, 1983: 201).

Sin embargo, salvo excepciones, el hallazgo de una voz propia no se producirá hasta siglos más tarde, ya que las mujeres, cuando toman la palabra, se encuentran con la paradoja de que son «sujetos hablantes en un lenguaje que ya las ha construido como objetos» (Violi, 1991: 14), como a menudo se refleja en la tradición literaria, porque el patriarcado ha convertido a la mujer en el *otro* del hombre y carente de subjetividad, como denunciara Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), lo que explica el rechazo de esta autora a definir la esencia femenina y su conocida frase: «No se nace mujer; se llega a serlo» (II: 15). O bien posee la identidad que el hombre le asigna, según se advierte en la novela española contemporánea. En este sentido, sirva como muestra el trabajo de Mercedes Carbayo (1998: 59), quien, al analizar la obra de Carmen Martín Gaité, señala que la tipología de los personajes femeninos de las primeras novelas de esta autora no aparece representada de modo independiente, sino en función del varón:

Las chicas sin novio andaban revueltas a cada principio de temporada, pendientes de los chicos conocidos que preparaban oposiciones de Notarías. Casi todas estaban de acuerdo en que era la mejor salida de la carrera de Derecho, la cosa más segura (Martín Gaité, 1982: 195).

En palabras de M. Carbayo, «ni que decir tiene que las definiciones se hicieron siempre en relación al hombre sin el cual la felicidad parecía imposible [...]. Nos encontramos con *la mujer casadera, la solterona, la fresca, la mujer liberada, la chica rara y la chica topolino*», de modo que el amor de las mujeres significa a menudo *entregarse*, e incluso perder la identidad, mientras que para el hombre *es poseer*, reforzar su subjetividad (Hermosilla, 2001: 87-115). De ahí que, en las relaciones amorosas, muchas veces las muchachas ni siquiera pueden expresar sus deseos:

Luego, ya bastante tarde, Ángel acompañó a Gertru a su casa, y Lidia se quedó. En el portal de casa la estuvo besando y besando y metiéndole achuchones a lo bruto pero no hablaron nada, aunque ella se desprendía a cada momento:

- Ángel, vamos a hablar. No hablo nunca contigo.
- Pero de qué vamos a hablar, tonta (Martín Gaité, 1982: 240).

Por otro lado, en la sociedad patriarcal, para una joven casadera, una mujer es una rival de la que se cotillea o con la que se llega al enfrentamiento si obstaculiza la «ansiosa felicidad», a pesar de tratarse de su hermana:

- Yo qué voy a decir. No pienso decir nada de nada. Te regalo a Federico envuelto en papel de celofán. Cásate con él, si tanto te gusta, que estás por él que te matas, hija, que eso es lo que pasa. Cásate con él, si puedes.
- Mercedes se echó a llorar (*idem*: 175).

Aunque esos modelos de mujer, fieles a los estereotipos del patriarcado, son contestados por la mayoría de los personajes femeninos, en realidad no se observa una salida para el desarrollo personal, y habrá que esperar a la última novela de Martín Gaité (1998) para que una mujer tome la decisión de «irse de casa» (título de la obra) con el fin de resolver cuestiones relacionadas con su identidad.

Se trata de una condición que aparece en los personajes femeninos de otras tantas novelas de la época. Véase este texto de Elena Soriano, donde se observan los rasgos de silencio y sumisión en una mujer que aspiraba a su autonomía personal:

Tú hombreabas, insistías en tu condición de médico, fanfarroneabas sobre tu situación emancipada y tu brillante porvenir. Yo, en cambio, te oculté que acababa de ganar por oposición una cátedra de instituto y que estas vacaciones eran mi primer acto de independencia (E. Soriano, 1986: 52).

Y añadía:

Yo me daba cuenta de que, siendo una muchacha muy hermosa, inspiraba a los hombres cierto miedo, ese miedo que soléis sentir hacia la inteligencia femenina semejante a la vuestra, esa supersticiosa creencia de que amar a una mujer culta y talentada es una forma de homosexualismo (*idem*: 51).

El fragmento pertenece a *La playa de los locos* (1955), de una interesante autora (véase María de la Paz Cepedello, 2007) que, en muchos aspectos, se adelantó a las tesis del feminismo de la diferencia, marginada en su momento y cuya novela fue retirada por la censura.

Estas trabas a la condición de sujeto pueden conducir al *matricidio* (Irigaray, 1985: 6, 7 y 11), es decir, la ruptura con la madre al acceder al orden simbólico en el momento de adquirir el lenguaje, asociado al orden patriarcal, ya que la hija observa que la madre y lo femenino carecen de autoridad, una constatación que vive como contradictoria, en la medida en que la mujer necesita el lenguaje, el orden simbólico, para diferenciarse de la madre, pero la ley del padre ordena a la niña que «sea *como* su madre», lo que origina fuertes tensiones en las relaciones de la madre y la hija, según se desprende del estudio que realizamos de la novela escrita por mujeres (Hermosilla, 2003: 337-358).

Pero también aparece en el género lírico (Hermosilla, 2011), como en este poema de Olvido García Valdés:

LA MADONNA DE SENIGALLIA
 Piero della Francesca
 Serena impronta del volumen, madre,
 en una habitación de muros grises,
 quieta, de pie, el niño en brazos;
 tu cuello nos habría sostenido,
 lejana, tu mirada
 habría bastado para hacernos hermosos.
 [...]
 si levantaras los ojos y me vieras,
 si apoyara en tu cuello
 mi mejilla.
 Si me miraras.
 (N. Benegas y J. Munárriz, eds., 1997: 131-132)

O en este de María Antonia Ortega:

La vida es breve...
 La vida es breve, pero algunos instantes son eternos.
 Indudablemente tengo un ramalazo católico, vivo en una
 comuna de católicos ortodoxos. Pero mi corazón canta como una
 vedette de los años sesenta. Unas veces, cuando era más
 sensata, mami, me llamabas egoísta; otras, cuando era más original,
 loca. Así era castigada en mi lucha por la libertad. Gracias a ti,
 mami, ahora me da menos vergüenza desnudarme que
 confesarle a alguien que le amo (*idem*: 195-196).

Y también en poesía se registra la ausencia de la subjetividad femenina, que, lejos de reparar en la diversidad de las mujeres, el patriarcado las homogeneiza y las reúne en el espacio que les asigna:

Juntas en la cocina sin apenas
 hablar, un lugar no exclusivo

de mujeres, que sigue al parecer siendo
exclusivo. Casi nada en común,
salvo contradicciones que sujetan
y asemejan. Nos enmarcan este espacio
al que creemos ya no pertenecer.
(García Valdés, 2006: 135)

Así pues, el problema del *sujeto* es fundamental —sostiene Judith Butler (2001: 34)— para la política, y especialmente para la política feminista, porque, según Foucault, los sistemas jurídicos de poder *producen* a los sujetos que después llegan a representar, de modo que la identidad es un *efecto* de las prácticas discursivas (*idem*: 51). En términos similares se expresa M. Angenot (1989: 13 y ss.) al referirse a la existencia de un discurso social, es decir, todo lo que se narra y argumenta, todas las reglas de nuestras representaciones, los mecanismos que, en una sociedad determinada, organizan lo decible, lo narrable y lo opinable, y aseguran, bajo la aparente diversidad, la homogeneidad general. Pues bien, el discurso hegemónico se ha basado en un sistema binario en el que lo femenino se reduce a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, en oposición a lo masculino, donde se asienta la cultura, lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público, un planteamiento claramente patriarcal, como denuncia Hélène Cixous (1995: 13-14), aunque la propia ley del padre permita ciertas disidencias aceptables que, lejos de minar su autoridad, la reafirman. Es lo que sucede cuando las voces discrepantes se configuran en el discurso feminista, en cuyo caso el discurso social se reajusta, admite la revisión del estatus de la mujer y acepta el tratamiento de ciertos temas.

Por ello, una de las vías para socavar el influjo del patriarcado reside en la escritura, creadora de lo simbólico: unas veces a través del silencio, como hicieran las místicas, desde santa Teresa o sor Juana hasta hoy (Hermosilla, 2015: 13-22), al convertir el lenguaje en un instrumento de contestación al poder establecido, en un espacio de resistencia (Clément y Kristeva, 2000: 39-40), porque, como diría Sartre, «callarse no es quedarse mudo, es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía» (Block de Behar, 1984: 17).

En otros casos, se advierte la reivindicación del goce, negado por el sistema patriarcal del momento:

Vida, ¿qué puedo yo darle
A mi Dios que vive en mí,
Si no es perderte a ti
Para mejor a Él gozarle?
Quiero muriendo alcanzarle
Pues a Él solo es al que quiero,
Que muero porque no muero.
(Teresa de Jesús, 2015: 32)

O, en sor Juana, la opción de callar para adentrarse en una misma:

Y en la quietud contenta
Del imperio silencioso,
Sumisas solo voces consentía
De las nocturnas aves,

Tan oscuras, tan graves,
Que aún el silencio no se interrumpía.
(Juana Inés de la Cruz, 1995: 335)

Otras veces mediante la reinterpretación, no exenta de ironía, de los mitos y modelos de la cultura occidental, según pone de manifiesto la práctica de las poetisas actuales (Hermosilla, 2011: 65-88).

Veamos este poema de Juana Castro:

MARÍA DESPOSADA
Era blanca la boda: un milagro
de espumas, de azahar y de nubes.
Cenicienta esperaba.
[...]
Blancanieves dormía.
Al galope
un azul redentor doraba la espesura
y la Bella Durmiente erguía su mirada.
Las vestales danzaban. Y las viejas mujeres,
en las noches de invierno,
derramaban sus cuentos de guirnaldas,
de besos y de príncipes
[...]
Y a la boda se fueron una tarde
con su mística plena. Y cambiaron
la hora de su brújula
por el final feliz de los cuentos de hadas.
(Juana Castro, 2006: 42)

O en Amalia Bautista:

LAS DONCELLAS
He conocido a algunas. No parecen
mortales. Ni se enfadan ni se ríen
a carcajadas [...]
La vida entera pasan esperando.
Nunca se desesperan. Aunque a veces,
la inmensa mayoría de las veces,
no hay dragón que quiera secuestrarlas
ni caballero andante que las salve.
(Benegas y Munárriz, 1997: 460-461)

Y en Inmaculada Mengíbar:

COSAS DE MUJERES
Pero seamos realistas
Penélope, cosiéndole,
no es más feliz que yo
ahora rompiéndole
la cremallera.
(*idem*: 448)

En todo caso, la construcción de una subjetividad en la que las mujeres se reconozcan solo es posible por medio de la *deconstrucción* del orden patriarcal y la denuncia de la ley del padre, como en este poema de Juana Castro:

PADRE

Esta tarde en el campo pafaban las bestias.
Y yo me quedé quieta, porque padre
roncaba como cuando,
zagal, dormíamos en la era.
Me tiró sobre el pasto
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido
a sus brazos mi fuerza,
no quise retirarlo, porque padre
era padre: él sabría qué hiciera.
Tampoco duró mucho.
Y pafaban las bestias.
(Juana Castro, 2000: 22)

Pero el feminismo de la diferencia habla de tres vías para encontrar la identidad que entraña la condición de mujer: la afirmación de la genealogía materna, el *affidamento*, o sea, la relación privilegiada y vinculante entre mujeres, y el reconocimiento de la autoridad femenina (Rivera, 1994: 200 y ss.). Es el camino que siguen en su creación muchas poetas actuales, como Elena Medel en estos versos de *Tara* (2006: 26): «Escribiré 500 veces el nombre de mi madre [...] para / recordar mi origen cada vez que yo viva».

O en este poema de Rosa Romojaro (2007: 23):

PANAL

¿Podéis verla? Es la madre
Todo lo mira desde el cierro. Todo
lo tutela: la calle, la entrada de la casa,
la baraja de naipes, el croché, las facturas.
Allí tiene su trono y por allí
desfilan todos:
los hijos, las visitas, la tropa de asistentes
y empleadas. Es una reina.
Lo es. Lo sabe. Reina. Y yo
la amo.

E incluso, como en Juana Castro, aparece la cadena completa de las mujeres de la familia:

SEPIA

Para Biruté Ciplijauskaité

Ahora el tiempo me ha puesto
color sepia la blusa y el dorado
terron donde cantaba
el libro de mis ojos. Estoy aquí, colgada
en la pared de cal, con mi regazo

breve dormido tras las tejas.
 [...]

Soy tu abuela, la madre

de tu madre, que vivió como tantas.

Que dio a luz a tu cuerpo

y te puso en las manos

la existencia y el mundo.

(Juana Castro, 2000: 75)

Se trata del reconocimiento de la genealogía femenina, según se advierte en el siguiente texto de Julia Uceda (2006: 55):

LA PRIMERA
 ¿Cómo lo dijo, cómo

encontró los sonidos en su boca de barro,

[...]

la primera, la sin memoria,

sin hoy

ni ayer

ni germen ni más atrás?

[...]

Tuvo que haber un nacimiento

de lo llamado amor, dolor, aroma, intimidad,

amanecer, crepúsculo, roce de otra mano,

llanto de niño, primer llanto

de mujer. [...]

Es un reconocimiento presente también en las mujeres de otra cultura, que el cliché del turista captaría como exótica, pero con la que la voz femenina se identifica:

Qué bonita mujer

debajo de un sombrero jipijapa,

y debajo de un árbol eucalipto.

Bajo un cielo tan plano como una piscina.

Mira al ojo con trípode,

el ojo fijo, absorto de la posteridad.

Su sonrisa viaja igual que un meteoro.

Qué preciosa mujer

En gris. En sombras. [...]

Mujer bajo un sombrero. Ella es el origen.

De ella vengo.

(Angela Mallén, 2009: 66)

De este modo, si en nuestra cultura la dicotomía básica establecida (varón/mujer) situó a las mujeres en el polo de la diferencia, entendida como inferioridad en relación a los hombres, la teoría feminista de Rosi Braidotti (perteneciente a la segunda generación del feminismo de la diferencia) defiende la afirmación de la diferencia sexual no como *el otro* del binarismo que sostiene un sistema de poder, sino como el motor capaz de reconsiderar

las múltiples diferencias en la cultura y la sociedad (étnicas, de clase, de opción sexual, etc.): «la mujer no es ya *diferente de*, sino *diferente para* poner en práctica nuevos valores» (Braidotti, 2004: 17).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUIRRE, Francisca (2000). *Ensayo general*. Madrid: Calambur.
- ANGENOT, Marc (1989). «Le discours social: problématique d'ensemble», en M. Angenot, *Un état du discours social*. Longueuil, Quebec: Le Préambule, pp. 13-50.
- BALCELLS, José María (ed.) (2003). *Ilimitada voz. (Antología de poetas españolas, 1940-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- BEAUVOIR, Simone (1949). *El segundo sexo*, 2 vols. Madrid: Cátedra (colección Feminismos).
- BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús (eds.) (1997). *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1984). *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de lectura literaria*. Madrid-México: Siglo XXI.
- BOLLMANN, Stefan (2005). *Las mujeres que leen son peligrosas*. Madrid: Maeva.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- BUTLER, Judith (1990). *El género en disputa. El Feminismo y la subversión de la identidad*. México-Barcelona: Paidós, 2001.
- CAMPOAMOR, Clara (1943). *Sor Juana Inés de la Cruz*. Valencia: Júcar.
- CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes (1998). *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (Atenea).
- CASTELLET, José María (ed.) (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral editores.
- CASTRO, Juana (2000). *Del color de los ríos*. Ferrol: Esquíu.
- CASTRO, Juana (2006). *La extranjera*. Málaga: Diputación, Puerta del mar.
- CEPEDELLO, María de la Paz (2007). *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Córdoba: Universidad de Córdoba-Ayuntamiento de Bujalance.
- CIXOUS, Hélène (1979-1992). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- CLÉMENT, Catherine y KRISTEVA, Julia (1998). *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra (colección Feminismos).
- CRUZ, Juana Inés de la (1689). *Obras completas, I, Lírica personal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FREIXAS, Laura (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- FREIXAS, Laura (2015). *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Barcelona: Aresta Mujeres.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2006). *Y todos estamos vivos*. Barcelona: Tusquets.
- HERMOSILLA, María Ángeles (2001). «Narrativa femenina e identidad: el tratamiento del tema amoroso», en María Á. Hermosilla y A. Pulgarín (eds.), *Identidades Culturales*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 87-115.
- HERMOSILLA, María Ángeles (2003). «La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres», en Carmen Becerra (ed.), *Lecturas: imágenes. Mujer, adulterio y cine*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel, pp. 337-358.
- HERMOSILLA, María Ángeles (2011). «La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad», *Alfinge*, 23, pp. 65-88.
- HERMOSILLA, María Ángeles (2015). «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 33, pp. 13-22.
- IRIGARAY, Luce (1981). *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona: La Sal.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1969). *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos.
- MALLÉN, Ángela (2009). *La noche en una flor de baobab*. Córdoba: Asociación Cultural Andrómina (colección Las lobas).

- MARTÍN GAITE, Carmen (1957). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1998). *Irse de casa*. Barcelona: Anagrama.
- MEDEL, Elena (2006). *Tara*. Barcelona: DVD.
- MIRÓ, Emilio (ed.). (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- MOI, Toril (1986). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MURIEL TAPIA, María Cruz (1991). *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*. Cáceres: Guadiloba.
- PORRO, María José (1995). *Mujer «sujeto» / mujer «objeto» en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga-Atenea.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.
- ROMOJARO, Rosa (2007). *Poemas de Teresa Hassler: Fragmentos y ceniza*. Madrid: Hiperión.
- SORIANO, Elena (1955). *Mujer y hombre. La playa de los locos, Espejismos y Medea*. Barcelona: Plaza y Janés.
- TERESA DE JESÚS (1588). *Poesía y pensamiento* (antología), selección y presentación de Clara Janés. Madrid: Alianza, 2015.
- UCEDA, Julia (2006). *Zona desconocida*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Vandalia.
- VV. AA. (1998). *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, pról. de José Carlos Mainer. Madrid: Visor.
- VIOLI, Patrizia (1986). *El infinito singular*. Madrid: Cátedra (colección Feminismos).

LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA Y DE LA ESCRITURA

José HERNÁNDEZ GUERRERO
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de mi convicción de que los intelectuales —como les ocurre a los toreros o a los médicos— nunca dejan de serlo, me sumo a los colegas que aprovechan la ocasión de la jubilación administrativa de Miguel Ángel Garrido Gallardo, como profesor investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, para mostrar mi admirada gratitud por su estimulante liderazgo en las tareas investigadoras y docentes. Me uno a los compañeros que señalan la calidad de su obra científica, fruto de sus maduras reflexiones orientadas a la comprensión y elaboración de los textos literarios y de los discursos persuasivos, y, de manera especial, agradezco sus agudos análisis, que nos siguen ayudando a aumentar nuestra capacidad de trascender lo concreto, a familiarizarnos con las corrientes más actuales, a que leamos los textos despegándonos de la superficie y vivamos levantándonos sobre la vida vulgar.

Esta reflexión sobre la enseñanza de la lectura y de la escritura está impulsada y apoyada en su explícita definición de la docencia y del aprendizaje como formas peculiares de diálogo. La amplia serie de principios, criterios y pautas que el doctor Garrido nos proporciona en sus trabajos, nos sirven para fundamentar y orientar el aprendizaje de la lectura y de la escritura, esas dos actividades convergentes y complementarias que tienen en común un amplio espectro de dimensiones lingüísticas, poéticas y retóricas y que se apoyan en consideraciones psicológicas y sociológicas. Su concepción está próxima a la de Stewart, quien afirma que:

El estudio de la comunicación humana es una empresa interdisciplinaria. Las artes gráficas, ciertos sectores de matemáticas, la electrónica y la fisiología contribuyen a la comprensión del proceso de la comunicación. Pero, si nos viéramos obligados a discriminar entre las muchas actividades académicas y tecnológicas que implica este tema, deberíamos decir que la Lingüística, la Filosofía y la Psicología ocupan las posiciones más importantes (D. K. Stewart, 1968: 7).

En este mundo complejo, caracterizado por profundos y vertiginosos cambios, el aprendizaje permanente de la lectura y de la escritura constituye una necesidad y una obligación para lograr asumir las transformaciones reales y evitar que nos atrapen y nos dejen incapacitados para gobernarlas. Mediante la lectura crítica y la escritura comprometida podemos ampliar nuestra capacidad de conducirnos en la vida e interactuar con nuestros conciudadanos del modo más eficiente posible, estableciendo unas amplias vías de comunicación y de diálogo que, al mismo tiempo que aseguran la individualidad, garantizan la plena conciencia de las tareas colectivas en la construcción de un mundo más humano. Por eso, como insistentemente repite Garrido Gallardo, hemos de aprender a leer las opiniones de los demás y a expresar nuestros juicios evitando la manipulación de los fuertes y poderosos medios de comunicación de masas.

Para esta reflexión, aprovecho los diferentes análisis de textos retóricos (1998, 1999, 2002, 2004, 2005), publicitarios (2011a) y literarios (2011b) en los que he aplicado como criterios los principios que, al menos como supuestos epistemológicos, están implícitos en las retóricas clásicas de Platón, Aristóteles, *Rhetorica ad Herennium*, Cicerón, Tácito y Quintiliano (cf. J. A. Hernández Guerrero y M. C. García Tejera, 1994), en las nociones lingüísticas contemporáneas de Saussure, Hjelmslev, Trubetzkoy, Sapir y Chomsky (R. H. Robins, 1974), y en las teorías de la literatura del siglo xx de Spitzer, Barthes, Todorov, Voloshinov, Lacan, Wellek y Jauss (cf. J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan, 2005). Estas nociones están formuladas de manera más explícita en los trabajos de J. L. Austin (1962), E. R. Balken *et al.* (1966), D. K. Stewart (1968) y C. K. Ogden y I. A. Richards (1968).

2. LEER NO ES SOLO DESCIFRAR LAS PALABRAS DE UN TEXTO

Para describir la lectura como instrumento pedagógico imprescindible para vivir la vida de una manera más consciente, más intensa, más grata, más solidaria y más humana, parto del supuesto de que leer no es solo descifrar el significado que los diccionarios asignan a cada palabra de un texto, sino, además, interpretar los diversos sentidos que las frases encierran, valorar los mensajes que transmiten y comprender las intenciones con las que se emiten. Reconozco, desde el principio, que un texto no solo dice más de lo que significan cada una de sus palabras, sino, además, que los lectores recibimos, a veces de manera inconsciente, múltiples impulsos que influyen en nuestros pensamientos, actitudes y comportamientos. Llegamos a la conclusión, por tanto, de que hasta que no se seamos capaces de identificar todos esos sentidos y todos esos estímulos no habremos aprendido a leer correcta y adecuadamente (cf. J. A. Hernández Guerrero y M. C. García Tejera, 1995).

Apoyo esta afirmación, en primer lugar, en el análisis de textos publicitarios que transmiten mensajes *subliminales*, a los que la psicología se refiere cuando habla de los procesos psíquicos inconscientes, que actúan por debajo del umbral de la conciencia y que, aunque el sujeto no se dé cuenta, ejercen una considerable influencia en su conducta. Las fotografías publicitarias ofrecen unas ilustraciones claras como, por ejemplo, las siluetas femeninas camufladas en los anuncios de güisqui o de automóviles, unos productos destinados tradicionalmente a compradores masculinos (cf. J. A. Hernández Guerrero, 2011a).

El análisis crítico de textos literarios me permite afirmar, en segundo lugar, que los escritores, valiéndose de procedimientos pertenecientes a los diferentes elementos de los signos lingüísticos —como los significados, los sonidos o, incluso, a la construcción sintáctica—, son capaces de crear, por ejemplo, una atmósfera de sensualidad. Es seguro que, si las releemos con parsimonia y con regusto, las palabras más triviales resonarán en nuestros oídos con ecos nuevos; los datos consabidos nos revelarán desconocidos misterios y, quizás, las imágenes trasnochadas se vestirán con colores nuevos. A partir de esta constatación propongo la práctica de la relectura de textos conocidos, quizás desde la niñez, evocando la memoria y dejándonos llevar por los deseos para recordar, repasar, repensar, reconocer, redescubrir y revivir experiencias pasadas (cf. J. A. Hernández Guerrero, y M. C. García Tejera, 2005).

3. LA LECTURA Y LA ESCRITURA HAN DE ALIMENTAR Y CURAR

Escribir, como es sabido, es plasmar, mediante signos gráficos, sonidos articulados que, enlazados de acuerdo con las normas de una determinada lengua, constituyen palabras, oraciones y frases dotadas de significados y portadoras de mensajes. La escritura, efectivamente, es un soporte físico y visual de pensamientos, de sensaciones y de sentimientos. Gracias a la escritura exteriorizamos y contemplamos, hasta cierto punto objetivado, el fondo más profundo de nuestras vivencias interiores. Aunque se suele repetir, con ingenua seguridad, que hemos de escribir como hablamos, si efectuamos un análisis comparativo, resulta claro que la escritura es una actividad lingüística diferenciada del lenguaje oral; es una tarea cuyo ejercicio exige el dominio de destrezas peculiares. Estas ideas elementales, e incluso simples obviedades, a mi juicio resultan útiles si las sometemos a una revisión crítica. Para captar las posibilidades expresivas y comunicativas de los textos escritos, el investigador tendrá que desbordar el ámbito de la *redacción*, que constituye una destreza indispensable pero insuficiente, tendrá que reconocer que la escritura trasciende los límites del oficio y deberá acercarse, lo más posible, a las ideas de *maestría*, *destreza*, *habilidad* y *arte* (cf. J. A. Hernández Guerrero, 2005).

El arte de la escritura exige, además de habilidad para penetrar en el fondo oscuro del misterio de la propia conciencia, otras cualidades, como agudeza para indagar el sentido de las aspiraciones humanas, perspicacia para identificar las cuestiones que inquietan a los lectores, destreza para despertar sus intereses vitales, tino para acertar con los senderos que conducen a las capas profundas de sus entrañas, sagacidad para conectar con sus sensibilidades, tacto para inquietar y serenar los ánimos, agilidad para preguntar y responder acertadamente, sutileza para plantear problemas y proponer soluciones, y delicadeza para

tocar el cuerpo material de las ideas y desvelar el espíritu de los objetos materiales (*ibidem*).

Escribir, por lo tanto, es dibujar, pintar, esculpir y edificar; es, sobre todo, levantar puentes de encuentro, trazar avenidas de entendimiento y abrir surcos por los que discurre la corriente fecunda de la vida. Escribir es abrir puertas para compartir con otros la intimidad individual e intransferible. Mediante la escritura hacemos partícipes a los lectores de las propias sensaciones, sentimientos y pensamientos; evitamos olvidar lo más importante de nuestras vidas, como, por ejemplo, el amor y la amistad, la ignorancia y los temores, la sabiduría y el arte. Escribir es una forma de hacer que permanezcan inalteradas las experiencias vitales, sin que influyan en los mensajes los cambios experimentados en nuestra voz, en nuestro rostro y en nuestra mente. Escribir es una manera de curarnos, de recuperarnos y de vivir sin morir completamente (J. A. Hernández Guerrero, 2010a).

Para llegar a estas conclusiones hemos de tener en cuenta que, en los textos escritos en los diferentes lenguajes epistolares, periodísticos y, sobre todo, literarios, de manera no siempre explícita, queda algo —a veces lo más auténtico— del escritor, de su espíritu, sus ideas y sus sentimientos. En resumen, afirmo que el escritor escribe para explicarse y para hacer a los demás partícipes de su vida, para confiar a los lectores los secretos más importantes, para comprenderse a sí mismo, para que los demás lo comprendan, para crear y para procrear, para hablar con voces desconocidas, para transmitir mensajes imaginados, para entrar en el alma de otros e influir en sus estados de ánimo.

Con la serie anterior de definiciones he ampliado intencionadamente el ámbito de la escritura, he descrito sus principales funciones y, sobre todo, he adelantado algunas pistas que pueden orientar los diferentes caminos metodológicos que, de manera convergente, los profesores hemos de recorrer para alcanzar las sucesivas metas pedagógicas. Insisto en que las tareas del escritor son más abundantes, más complejas, más importantes y, sobre todo, más apasionantes que las del escribiente y las del redactor (*ibidem*).

Así, para ser escritor es necesario —además de las destrezas que se adquieren con el trabajo— estar en posesión de un peculiar talento. Con la vocación, con la voluntad y con una férrea disciplina, podemos llegar a ser, como máximo, unos discretos o indiscretos *escribientes*, unos copistas fieles o infieles de textos leídos o de palabras aprendidas. No trato de simplificar la naturaleza de este conjunto de pericias, sino que pretendo señalar los diversos elementos y mostrar las diferentes sendas por las que, con esfuerzo, método y disciplina, podemos acercarnos a la meta.

El escritor ha saber, sobre todo, mirar la realidad con atención, interés y respeto, con el fin de evitar que sea una mera ilusión óptica. Mirar es descubrir la sustancia de los objetos, traspasar los límites sensibles de los sucesos, desnudar de disfraces y de caretas a las personas, penetrar en el fondo oculto de la mente, trascender las apariencias engañosas de los gestos, interpretar el significado de las palabras, apropiarse de las esencias de los objetos, crear y recrear paisajes, construir y reconstruir mundos (M. Swadesh, 1966).

Por eso podemos afirmar que la calidad de un texto escrito depende, más que de la habilidad de la mano, de la agudeza de la mirada; más que de la finura del pincel, de la fuerza transformadora de las sensaciones, y más que de la agilidad de la pluma, de la capacidad creadora de la imaginación, de su poder incisivo para desentrañar los misterios de cada día. Como resumen, es posible afirmar que la lectura y la escritura han de concebirse

como un alimento que nos hace crecer y una terapia que nos cura las enfermedades del cuerpo y de la mente. Este es el sentido de las expresiones que, a veces, escuchamos: «leer es vivir más» y «escribir alarga la vida».

4. LA REVISIÓN DE LA ENSEÑANZA Y DEL APRENDIZAJE DE LA LECTURA Y DE LA ESCRITURA

A partir de las anteriores descripciones de la lectura y de la escritura propongo la revisión de los procesos de su enseñanza y su aprendizaje —dos tareas complementarias que, además de condicionarse, se exigen mutuamente—, partiendo del supuesto general de *economía humana*, según el cual solo recibimos cuando y lo que damos. De la aplicación de este principio, al ámbito de la pedagogía, extraigo la conclusión práctica de que el conocimiento no solo alcanza su sentido correcto y su eficacia plena cuando se orienta hacia la enseñanza, sino que, además, las funciones específicas de los profesores y las de los alumnos son intercambiables: los dos enseñan y los dos aprenden. Otro de los presupuestos de esta reflexión es que el aprendizaje, sobre todo de las destrezas intelectuales, posee unas dimensiones morales porque exige esfuerzo, constancia y disciplina; sin estos valores los demás procedimientos didácticos están condenados al fracaso, porque —no lo olvidemos— el conocimiento está íntimamente unido a la actividad pragmática y a la conducta ética: a las acciones eficientes y a los comportamientos buenos (J. A. Hernández Guerrero, 1983, 1984, 1988).

Los autores clásicos señalan que la eficacia de la función docente, o de la tarea de instruir —tanto la desarrollada mediante la transmisión de información, *propositio*, como la llevada a efecto mediante la demostración razonada, *argumentatio*—, se apoya en el hecho de experiencia de que la información determina cambios de mentalidad, actitudes, estimaciones y comportamientos. Enseñar, por consiguiente, es una manera de influir en los discentes y en los docentes, y una forma de cambiar los pensamientos, las valoraciones y las vidas de los destinatarios. Esta es la razón profunda de la importancia que se le concede a la retórica en los planes de estudio en casi toda la historia de la pedagogía (J. A. Hernández Guerrero, 1988).

Es decir, los profesores tendremos que evitar caer en la tentación de pensar que la calidad pedagógica depende solo de la cantidad de información que proporcionamos y exigimos. Siguiendo a Montaigne (2004), me permito afirmar que el objetivo de la enseñanza y del aprendizaje es lograr, más que una cabeza llena, una cabeza bien hecha. Como consecuencia, deberíamos, en vez de *aumentar* de manera permanente el número de asignaturas, orientar los esfuerzos hacia la elevación de la calidad, proporcionando principios, criterios y pautas para el aprendizaje de la lectura y de la escritura. Es así cómo será posible fundamentar la enseñanza sobre unas bases sólidas y a partir de unos conocimientos útiles desde el triple punto de vista de la madurez humana, la competencia profesional y la cultura general. De esta manera, nuestros alumnos experimentarían el gusto de saber y los profesores sentiríamos la satisfacción de enseñar, propiciando el crecimiento personal y no solo explicando un programa. En última instancia, la enseñanza consiste en ayudar a los alumnos para que cada uno, mediante una lectura correcta de los episodios, sea útil a la sociedad y feliz luchando por ser él mismo, pensando libremente y actuando solidariamente.

Parto, por tanto, del supuesto fundamental de que uno de los objetivos comunes de las enseñanzas de las diferentes disciplinas es desarrollar las destrezas lectoras y escritoras, proponiendo unos principios sólidos, unos criterios claros y unas pautas prácticas para identificar, desde las respectivas perspectivas formales, los significados, las funciones y los funcionamientos de los objetos materiales y los comportamientos humanos, o, en otras palabras, proponer códigos para desentrañar los mensajes que nos dirigen los seres de la naturaleza y los hombres y las mujeres con los que convivimos, explicarlos con rigor y con claridad y aplicarlos oportuna y adecuadamente. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que los profesores de Matemáticas, Física, Química, Ingeniería, Economía, Medicina, Enfermería, Derecho, Historia, Geografía, Sociología, Psicología, Pedagogía, Ciencias del Mar, Ciencias de la Educación, Ciencias del Trabajo o Filología tienen como misión común proporcionar a los alumnos y a la sociedad unas claves actualizadas para leer los diferentes lenguajes de los objetos y de los episodios, y para explicarlos de una manera rigurosa, clara y lo más persuasiva posible.

Insisto, además, en que el aprendizaje es una tarea siempre inacabada y que, por consiguiente, hemos de prolongar durante toda la vida. Como es sabido, una de las diferencias que nos separan a los seres humanos de los demás animales es nuestra mayor capacidad y nuestra mayor necesidad de aprender a leer los significados de la vida, con el fin de vivirla de una manera más intensa y más consciente.

Frente a lo que ocurre con los animales, los hombres y las mujeres hemos de seguir aprendiendo a lo largo de toda nuestra vida. Si es verdad esta aseveración, cuando la referimos a las tareas laborales, es más cierta cuando tratamos de la interpretación de las normas éticas y de las pautas sociales, o, en otras palabras, de los significados de los comportamientos más estrictamente humanos. La generosidad y la solidaridad, la paz y la justicia, la paciencia y la misericordia, la prudencia y la discreción, el perdón y la compasión, la magnanimidad y la benevolencia, la fortaleza y la moderación, la esperanza y la confianza, por ejemplo, no son los resultados espontáneos de algún automatismo biológico, sino los frutos posibles de un difícil y lento aprendizaje. La democracia, la convivencia, el respeto mutuo, la bondad, la clemencia y la tolerancia, por ejemplo, no se deducen de la razón ni de la historia, sino de unos proyectos aprendidos y unas experiencias dolorosas que, en algunos aspectos, nos *trascienden*.

La lectura y escritura de textos retóricos, literarios y publicitarios ponen de manifiesto que la vida de las personas es plenamente humana cuando se siente impulsada por la necesidad y la obligación de *trascender* la realidad a partir del análisis crítico de sus significados, cuando, manteniendo un esfuerzo por superarla, se rompen, incluso, las ataduras inútiles de las convenciones arbitrarias tradicionales (J. P. Changueux, 2010; N. Chomsky, 1995; J. A. Hernández Guerrero, 2010 y 2015; M. Swadesh, 1996). Este concepto de *trascendencia* —próximo al de *utopía*— exige, por supuesto, que alimentemos nuestra capacidad de imaginar y plasmar unos modelos de vida diferentes a los vividos. Empleo, así, la noción de *trascendencia* en el sentido etimológico, que, como es sabido, es una metáfora espacial (de *trans*, más allá, y *scando*, escalar) y, de manera más exacta, al modo como lo explica Z. Bauman (2004: 271), aquella perspectiva interpretativa desde la que se juzga la vida *como es* en función de cómo *debería ser*, es decir, como una vida que se imagina diferente de la vida *conocida* y, particularmente, como una vida que sería mejor y *preferible* a aquella que contemplamos. Considero, en consecuencia, que este es —o debería ser— un

rasgo constitutivo del concepto complejo de *humanidad*. De una manera más sencilla, aplico la noción de *trascendente* a aquellos comportamientos que, por *sobresalir*, van más allá de las realidades trascendidas, que están formadas por aquellos usos y comportamientos habituales que quedan atrás o por debajo de tales aspiraciones. No pretendo aludir, por tanto, al significado religioso, ni tampoco al que le asigna Kant en su *Crítica de la razón Pura* (2002).

Aprender a vivir humanamente es una tarea complicada y, a veces, una asignatura pendiente que hemos de aprobar; además, hemos de colaborar para que los otros también la aprendan. Por eso, afirmo que la enseñanza y la educación de la lectura y de la escritura son labores urgentes y permanentes que nos comprometen a todos. Concibo, así, la educación no como mera *instrucción*, como unos quehaceres en los que los destinatarios son meros receptores de información —tanto de las ciencias como de las letras—, sino como la *construcción* de unos modelos de comportamientos adaptados a las sucesivas necesidades surgidas durante el proceso de desarrollo del individuo y de la sociedad, que no se reducen al traslado de datos sobre los fenómenos económicos, técnicos y científicos que vayan emergiendo. El aprendizaje de la lectura y de la escritura incluye, de esa manera, la metabolización mental y afectiva de la información recibida, cuya consecuencia directa es la edificación de un modelo para asumir y comprender los significados de la realidad y de las palabras, y para contraer la responsabilidad de explicarlas y modificarlas haciéndolas cada vez más humanas. Se trata, por consiguiente, de un proceso de construcción de conocimiento en la participación, en la actitud crítica y en la generación de nuevas propuestas, a partir de esas nuevas formas de mirarlas, leerlas, comprenderlas, expresarlas y comunicarlas. Esta diferente manera de concebir y practicar la enseñanza de la lectura y la escritura sustituiría al puro racionalismo basado en la mera aplicación de un determinado programa lingüístico o literario, científico o técnico (J.-P. Changueux y P. Ricoeur, 1999).

Si pretendemos desarrollar un alto nivel de las destrezas lectoras y escritoras, deberemos aceptar que, como ocurre en el aprendizaje de las diferentes habilidades, la enseñanza de la lectura y de la escritura ha de ser práctica, reflexiva y autocrítica, y, de ahí, el método ha de consistir en leer y en reflexionar pausada y pautadamente sobre las propias experiencias lectoras y escritoras, y, además, en analizar las vivencias vitales más importantes. Huyendo de todo esquematismo didáctico, concibo la enseñanza de la lectura y de la escritura como un lugar de comprensión, un espacio de diálogo y un cauce de comunicación, más —insisto— que como la transmisión de informaciones. La docencia será, entonces, una manera privilegiada de contagiar a los destinatarios el amor a las palabras como vías ineludibles para la interpretación de la vida individual y colectiva. Por eso repito que la verdadera comunicación ha de impedir que el escritor se evada de los lectores —y viceversa— y le exigirá que se creen estrechos vínculos entre ellos.

Aplicando estos criterios, describo la enseñanza y el aprendizaje de la lectura y de la escritura como permanentes procesos de diálogo que han de suscitar el interés por los valores científicos, técnicos, estéticos y éticos —individuales y colectivos— más nobles. Estos rasgos fundamentales representan, a mi juicio, la aportación más valiosa de las ciencias lingüísticas, literarias y retóricas, y constituyen un desafío permanente y un acicate estimulante para que los que tratan las cuestiones más actuales de las ciencias humanas adquieran plena conciencia de que estas asignaturas marcan unas directrices que sirven para trazar puentes entre disciplinas afines y entre visiones plurales dentro del amplio y

complejo ámbito de la pedagogía y la psicología (J.-P. Changuieux, 2010; N. Chomsky, 1995; J. A. Hernández Guerrero, 2007, 2010b, 2015; M. Swadesh, 1966).

Pongo especial énfasis en la fuerza positiva y creativa que encierran en sus entrañas todas las experiencias vitales, incluso las más negativas, dolorosas y destructivas. No deben oponerse, por lo tanto, los ámbitos de la lectura, la escritura y la vida, ya que constituyen niveles mutuamente implicados e interdependientes: cada uno de ellos determina y explica la naturaleza y el significado de los otros. Los modelos lingüísticos, retóricos y literarios funcionan en la medida en la que definen e interpretan, exteriorizan y objetivan los rasgos profundos, más o menos conscientes, de los lectores de una determinada sociedad y de un momento histórico. Esta es la razón por la que afirmo que las obras literarias, los textos periodísticos y los mensajes publicitarios, por ejemplo, formulan de manera plástica los valores y los contravalores sociales, las aspiraciones y las frustraciones de las diferentes comunidades y de los distintos grupos. Pero hemos de tener en cuenta que esos modelos no se limitan a repetir miméticamente los grandes mitos inventados por la poesía o la publicidad, sino que influyen, en cierta medida, en la configuración de la realidad social contemporánea. Afirmo, en resumen, que la sociedad no solo se encuentra impregnada por la creación cultural, sino que ella misma *es* creación cultural. Antonio López Eire explica esta realidad con las siguientes palabras:

Quando uno realiza un acto de habla, deja entrever su carácter, su *êthos*, y al mismo tiempo expresa y comunica una pasión, una excitación anímica, *páthos*, que, puesto que hablar es hacer, desea hacer efectiva en su oyente. Y esto se da no solo en el lenguaje, *lógos*, sino también en la música y en la danza, que para los antiguos griegos expresaban y comunicaban, al igual que el lenguaje, *êthos* y *páthos*, y, por consiguiente, también en poesía (López Eire, 2002: 22).

5. LA APORTACIÓN DE LAS CIENCIAS NEUROLÓGICAS

Parto del supuesto de que los progresivos estudios de las neurociencias pueden aportar nuevas luces a las conclusiones extraídas por los análisis lingüísticos, psicológicos, éticos, estéticos, poéticos, retóricos y publicitarios desarrollados a lo largo de toda nuestra milenaria tradición. Especial interés ofrecen para la enseñanza de la lectura y de la escritura los abundantes trabajos de investigación experimental y computacional centrados en el pensamiento analógico o el razonamiento inductivo, desarrollados a partir de 1980, y las propuestas de las teorías conexionistas, que establecieron cierto grado de relación entre las representaciones, los procesos mentales y las redes neuronales del cerebro que, a mi juicio, son aplicables a los procesos de la lectura y de la escritura, sobre todo si tenemos en cuenta las conclusiones a las que llegan las neurociencias cuando se combinan con la psicología para crear la neurociencia cognitiva. La descripción de las operaciones de la mente y del funcionamiento del cerebro nos ayudará para que, además de descubrir las razones por las que algunos procedimientos no son eficaces, podamos comprender el desarrollo de los procesos mentales y lingüísticos, y, además, nos orientará en los procesos de elaboración de lectura y escritura.

Las neurociencias, además de explicar los mecanismos neuronales del lenguaje y de la comunicación, de la lectura y de la escritura, nos proporcionan unos conceptos que abren

nuevos horizontes para redefinir las nociones lingüísticas, retóricas, poéticas y publicitarias sobre la comunicación, como, por ejemplo, las de *persuasión*, *identificación emocional*, *concepto del yo*, *empatía*, *mecanismos de la pasión* y *contenidos de las emociones y de los sentimientos*; forman parte de los procedimientos, de las estrategias y de los mecanismos que se aplican para la elaboración de textos informativos, comunicativos y persuasivos. El hecho de que, por ejemplo, exista una base neuronal de la semántica constituye, en la actualidad, un campo estimulante para la investigación científica, especialmente si pretendemos conocer los principios de las codificaciones neuronales semánticamente universales.

Si prestamos atención a nuestras actitudes, comportamientos y hábitos personales, podemos llegar a la conclusión de que las realidades que construyen nuestros cerebros y nuestras mentes, incluso las concepciones que poseemos de nosotros mismos, cambian incesantemente y evolucionan en una búsqueda permanente de sentido de las experiencias y de las palabras que las explican y las transmiten. Tras aceptar que no somos máquinas biológicas encadenadas que operan de manera automática, hemos de reconocer que somos seres que, en cierta medida, poseemos capacidad para influir en nuestra constitución personal. Los seres humanos y las sociedades humanas somos los productos y, a la vez, los productores de nuestras arquitecturas cerebrales y de los entornos en los cuales evolucionan nuestros cerebros. De especial aplicación en la docencia es la concepción de la *plasticidad neuronal*, como una de las propiedades fundamentales del sistema nervioso, que, por tanto, no es un órgano dotado de una estructura inmutable, sino que, por el contrario, experimenta cambios estructurales y funcionales que se manifiestan en el número de contactos sinápticos que forman circuitos nuevos como resultados de la experiencia, del aprendizaje o, a veces, como efectos de tratamientos terapéuticos (A. Damasio, 2010, 2011). Esta concepción dinámica e interactiva debería posibilitar la elaboración de los programas interdisciplinarios de la enseñanza de la lectura y de la escritura.

De la misma manera que Jean-Pierre Changeux (1986 y 2010), Kathinka Evers (2010) o Elena Cortina (2011), adentrándose en los estudios de la neuroética, la neuroestética y la neuropolítica, están abriendo nuevos caminos que van desde la neurobiología y, más concretamente, desde la neurociencia a las ciencias humanas, es posible y útil esbozar unas líneas hipotéticas que partan del conocimiento de la estructura y el funcionamiento del cerebro y conecten con unas pautas nuevas para la interpretación, la producción y la lectura crítica de textos. En la actualidad, este acercamiento ya es posible gracias al panorama que nos han abierto las incursiones de los especialistas del cerebro en el terreno de fenómenos humanos como la cultura, el arte, la conciencia, la cognición, la memoria, el aprendizaje, los lenguajes artísticos y los procedimientos persuasivos, todos ellos relacionados con la lectura y con la escritura.

Ya podemos acceder, por ejemplo, a la formación de los *circuitos culturales* del cerebro, como son los de la lectura y de la escritura, y así es posible conocer los factores que intervienen en la creación de los sistemas simbólicos propios de cada cultura. Esta colaboración puede modificar la percepción que el individuo tiene de sí mismo y nos proporciona importantes claves para el progreso y el bienestar humanos (Cl. Debru, 2010, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*, prólogo de J.-P. Changeux, p. 10). Esta concepción dinámica del cerebro y del espíritu humanos puede ser útil para que, comprendiendo nuestra

predisposición natural para establecer relaciones humanas, mejoremos las habilidades lingüísticas y, más concretamente, perfeccionemos los mecanismos de la lectura y de la escritura.

6. CONCLUSIONES

El establecimiento de un doble puente entre la lingüística, la retórica, la poética, la psicología, la neurobiología y la pedagogía, al explicar y aplicar las pautas del funcionamiento de las sensaciones, los sentimientos, los pensamientos y los comportamientos, nos proporciona una base sólida para trazar las coordenadas de la enseñanza de la lectura y de la escritura. Un acercamiento convergente a estas disciplinas nos permite comprobar hasta qué punto los análisis de la mente y del cerebro nos sirven para comprender mejor los mecanismos que se ponen en marcha tanto en la elaboración como en la recepción de los textos explicativos, comunicativos y persuasivos. Desde esta óptica comprenderemos mejor cómo la lectura y la escritura, así concebidas, nutren la personalidad y construyen al ser humano, facilitándole la asimilación —la *digestión*— de las impresiones, sensaciones, emociones y valoraciones que le originan los sucesos anodinos o los acontecimientos importantes que constituyen su biografía.

La combinación de la acción científica, las producciones estéticas y la labor pedagógica constituye, al menos, una ayuda para someter a discusión seria algunas de las ideas y algunos de los hábitos decentes cuyo objetivo último ha de ser proporcionar instrumentos para leer, expresar e intervenir en la vida y, por lo tanto, para actuar en el mundo y en la historia, partiendo del supuesto de que el pensamiento y la palabra son formas humanas de comportamiento eficiente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (2005). «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística*, 8, pp. 7-33.
- ALBALADEJO, Tomás (2007). «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo», en Miguel A. Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (eds.), *Teoría / Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: CSIC, pp. 61-75.
- ARISTÓTELES (2000). *Du mouvement des animaux* (trad. española: *Partes de los animales. Movimientos de los animales. Marcha de los animales*). Madrid: Gredos.
- AUSTIN, John L. (1962). *How to do with words*. Oxford: Oxford University Press.
- BACHELARD, Gaston (1953). *Le materialismo rationel*. Paris: PUF.
- BACON, Francis (2006). *La nueva Atlántida*. Madrid: Ediciones Akal.
- BALKEN, E. R. et al. (1966). *The psychology of Language. Language and Psychology, Semantics*. New York: Philosophical Library.
- BAUMAN, Zygmunt (2004). *La sociedad sitiada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHANGUEUX, Jean-Pierre (1986). *El hombre neuronal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CHANGUEUX, Jean-Pierre (2010). *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*, prefacio de Claude Debru. Buenos Aires: Katz, p. 10.
- CHANGUEUX, Jean-Pierre y RICOEUR, Paul (1999). *Lo que nos hace pensar; la naturaleza y la regla*. Barcelona: Ediciones Península.
- CHOMSKY, Noam (1995). «Language and nature», en *Mind*, 104, pp. 1-61.

- CORTINA, Adela (2011). *Neuroética y Neuropolítica*. Madrid: Tecnos.
- DAMASIO, Antonio (2010). *El error de Descartes*. Barcelona: Crítica.
- DAMASIO, Antonio (2011). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y de los sentimientos*. Barcelona: Ediciones Destino.
- ELDRIDGE, Niles (2009). *Darwin. El descubrimiento del árbol de la vida*. Buenos Aires: Katz.
- EVERS, Kathinka (2010). *Neuroética. Cuando la materia se despierta*. Buenos Aires: Katz.
- FERNÁNDEZ, Clemente (1970). *Los filósofos modernos. Selección de texto*. Madrid: BAC.
- FORMIGARI, Lia (1990). *L'esperienza e il segno. La Filosofia del linguaggio tra Illuminismo e Restaurazione*. Roma: Editori Riuniti.
- FRANKFURT, Harry G. (2007). *Necesidad, volición y amor*. Buenos Aires: Katz.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1974). «Retórica», *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988). *Teoría de los géneros literarios* (estudio preliminar, compilación y bibliografía). Madrid: Arco/Libros.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La Musa de la Retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la Literatura*. Madrid: CSIC.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel et al. (2004). *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*. Madrid: F. H. Larramendi-CSIC (CD-ROM).
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (dir.) (2009). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (1983). «Principios y criterios lingüísticos para la elaboración de una didáctica de la Lengua española», *Patio Abierto*, 6, pp. 10-13.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (1984). «Esquema didáctico para una explicación del lenguaje como comportamiento humano», *Patio Abierto*, 8, pp. 1-7.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (1988). «Teoría gramatical y modelo educativo: análisis crítico del verbo en Eduardo Benot», *Gades*, 18, pp. 171-182.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (1998). «Hacia un planteamiento pragmático de los procedimientos retóricos», *Teoría / Crítica* (Revista del Seminario de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alicante), 5, pp. 403-426.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (1999). «Los poderes de la palabra y los fines de los recursos oratorios», en I. Paraíso (ed.), *Téchne Rhetoriké. Reflexiones sobre la tradición retórica*. Valladolid: Publicaciones de la Universidad, pp. 65-84.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2002). «Las estrategias psicológicas de la Retórica», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, II, 2, pp. 35-51.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2004). «La Ideología y la Retórica actual», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, IV, 6, pp. 71-86.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2005). *El arte de escribir*, prólogo de J. Pascual Barea. Barcelona: Ariel.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2007). «Ética y Retórica», en M. A. Garrido Gallardo y E. Frechilla Díaz (eds.), *Teoría / Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: CSIC, Instituto de la Lengua Española, Anejos de Revista de Literatura, 17, pp. 285-297.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2008). *El arte de callar*. Cádiz: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2010a). *¿Curan las palabras? Manual de comunicación médica y sanitaria*. Madrid: Sanofi Aventis.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2010b). «El contenido psicológico y el fundamento ético de la Retórica», en F. Cortés Gabaudan y J. V. Méndez Dosuna (eds.). *Dic mihi, Musa, virus* (Homenaje al profesor Antonio López Eire). Salamanca: Ediciones de la Universidad, pp. 293-301.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2011a). *La Publicidad y las Ciencias Humanas. Análisis pluridisciplinar de anuncios publicados en periódicos y revistas españoles del siglo XX y comienzos del XXI*, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-publicidad-y-las-ciencias-humanas-analisis-pluridisciplinar-de-anuncios-publicados-en-periodicos-y-revistas-espanoles-del-siglo-xx-y-comienzos-del-xxi>.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2011b). *El arte de la escritura literaria*, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-de-la-escritura-literaria>.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (2015). *La naturaleza psicofísica de los procedimientos retóricos*, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-naturaleza-psicofisica-de-los-procedimientos-retoricos>.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. y GARCÍA TEJERA, María Carmen (1994). *Historia Breve de la Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. y GARCÍA TEJERA, María Carmen (1995). *Orientaciones Prácticas para el comentario crítico de textos*. Sevilla: Algaida.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. y GARCÍA TEJERA, María Carmen (2005). *Teoría, Historia y Práctica del Comentario Literario*. Barcelona: Editorial Ariel.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. y GARCÍA TEJERA, María Carmen (2008). *El arte de hablar*. Barcelona: Ariel.
- KANT, Immanuel (2002). *Crítica de la razón pura*, trad. de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos.
- LEAHEY, T. (1993). *Historia de la Psicología*. Madrid: Debate.
- OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A. (1984). *El significado del significado*. Buenos Aires: Paidós.
- PÉREZ ÁLVAREZ, Marino (2011). *El mito del cerebro creador*. Madrid: Alianza.
- POPPER, Karl R. (1994). *El cuerpo y la mente*. Barcelona-México: Buenos Aires-Paidós.
- ROBINS, Robert H. (1974). *Breve Historia de la lingüística*. Madrid: Paraninfo.
- SPINOZA, Barush (2010). *Ética*. Madrid: Alianza Editorial, ed. de Vidal Peña.
- STEWART, D. K. (1968). *The Psychology of Communication*. New York: Funk & Wagnalls.
- SWADESH, Morris (1966). *El lenguaje y la vida humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TEOFRASTO (1989). *Sobre las sensaciones*, ed. bilingüe y comentarios de José Solana Dueso. Barcelona: Anthropos.
- THAGARD, Paul (2008). *La mente. Introducción a las Ciencias Cognitivas*. Buenos Aires: Katz.

COMENTARIOS A *UN SUEÑO PLURILINGÜE PARA ESPAÑA*

Covadonga LÓPEZ ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

Esta publicación de Ángel López García-Molins¹ nos invita a una reflexión histórica, lingüística, social y política sobre la compleja problemática de las lenguas en España. Las inquietudes y un cierto pesimismo que se desprende de esta obra responden también a la situación actual de las lenguas en una Unión Europea heterogénea, cuyos problemas ecolingüísticos y geopolíticos confrontan lenguas mayoritarias con minoritarias, invadidas, a su vez, por la presencia del inglés como *lingua franca*. En la Europa de estas dos primeras décadas del siglo XXI, espacio abierto a otras poblaciones no europeas, especialmente de África y de Asia, solo se podrá superar el *multilingüismo*² si se fomenta y desarrolla un *plurilingüismo* que promueva, entre los ciudadanos europeos, comprender la lengua y la cultura de los otros sin perder el uso de su propia lengua.

Un sueño plurilingüe, intertexto del conocidísimo «I have a dream» de Martin Luther King, persigue alcanzar una solución equitativa en el uso y desarrollo de las lenguas y culturas en España. A juicio del autor, el *sueño* de que los españoles sean y se sientan plurilingües no puede solamente depender de decisiones políticas, tendrán que surgir otras actitudes sociales en las que se valoren y respeten las lenguas, y deberán potenciarse reformas de los sistemas educativos que pongan en práctica nuevos escenarios lingüísticos:

¹ 2015, anejo 42 de la serie Documentos de Trabajo de Lynx, 75 páginas.

² Los términos de multilingüismo y plurilingüismo ofrecen diferentes acepciones según los autores. En la misma línea de los textos de la UE, Ángel López define un país multilingüe cuando «se hablan en él varias lenguas», mientras que *plurilingüe* es la situación que se da «cuando sus ciudadanos se esfuerzan por manejarse en varias de sus lenguas y dicha pluralidad lingüística forma parte de la esencia del país» (p. 27). El multilingüismo se aplica al país, a los territorios y a las sociedades, y el plurilingüismo atañe a los locutores, es decir, son ellos los que deben conocer las lenguas y valorar positivamente el convivir con más de una lengua.

Cierto día de agosto de 1963, Martin Luther King, el líder de la minoría negra de EE. UU., terminaba un memorable discurso ante miles de defensores de la igualdad de derechos civiles que se habían congregado en el monumento de Lincoln de Washington con estas palabras: «I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: We hold this truths to be self-evident, that all men are created equal». Salvando las distancias, muchas personas tienen en España un sueño parecido, solo que no se refiere a razas, sino a lenguas. Aunque la Constitución española de 1978 no pueda aducir referencias bíblicas como las que sustentan el Credo americano, se fundamenta en principios ilustrados, que se inspiran en la Declaración Universal de derechos Humanos y que le proporcionan un sustento igualitario: «Artículo 14: Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier condición o circunstancia personal o social». Sin embargo, la lengua está ausente. La lengua es «una condición y una circunstancia personal y social» como dice el artículo 14, pero parece que a los legisladores se les pasó por alto. Es verdad que el artículo 3 se había dedicado por entero a la cuestión, pero no como derecho y para prevenir discriminaciones, sino simplemente como constatación, según hemos visto reiteradamente.

¿Seremos capaces de desbloquear la situación y salir de un impasse que nos perjudica a todos? (p. 74).

El texto que me propongo comentar no es una reflexión aislada en la obra del autor, bien al contrario, es una metáfora obsesiva que se va repitiendo, perfilando y modulando a lo largo de sus publicaciones y que podemos rastrear desde hace más de dos décadas.³ Consta de *i*) una introducción; *ii*) veintitrés entradas o pequeños capítulos con títulos descriptivos y evocadores —«Sobre las lenguas de España y su estado de insatisfacción», «Una terapia lingüística transversal: la lengua de lenguas», «Acercarse al otro», «¿Es posible un estado verdaderamente plurilingüe?», «Fe de erratas: *política lingüística* no es hacer *política con las lenguas*», «La cuestión de las lenguas en la aldea global», etc.—; y *iii*) un epílogo —«I have a dream»—. Aunque cada uno de esos capítulos puede ser leído como un ensayo científico, como un texto cerrado, el autor ha establecido una progresión y coherencia temáticas que facilitan la lectura y permiten alcanzar una visión global sobre el complejo problema de las lenguas en España. En su objeto de análisis —lenguas, naciones, Estado, historia, patrimonio, cultura— recurre a un acercamiento de carácter interdisciplinar en el que entrelaza sus conocimientos de lingüista con los de historiador y antropólogo, reconciliando diacronía y sincronía con teorías y datos empíricos.

Por razones de espacio, no puedo abordar en su complejidad cada uno de los apartados y he elegido dos ejes de estudio que pueden servir de marco para entender el por qué Ángel López propone como solución o como aspiración —*sueño*— un *plurilingüismo sesquilingüe*,⁴ es decir, que cada ciudadano utilice su lengua y trate de entender la de los otros según sus necesidades de comunicación, porque el uso de las lenguas en España atañe por igual a todo el país y a sus ciudadanos.

³ Cf. especialmente las publicaciones relacionadas con este tema, que aparecen en las referencias bibliográficas de 1991, 1992, 1994, 1997, 2000, 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010, 2011, 2012, 2014 y 2015, donde el autor trata desde diferentes enfoques el problema de las lenguas en España y sus modalidades identitarias. Puede consultarse su *curriculum vitae* en la página web de la Universidad de Valencia: www.uv.es.

⁴ El autor propuso este término en 2008, en el «Manifiesto plurilingüe». Cf. bibliografía.

1. ESPAÑA PAÍS MULTILINGÜE

El autor ofrece, a lo largo de toda la obra, una visión histórica, sociolingüística y cultural del multilingüismo en España, en el que conviven cuatro lenguas cooficiales, matizando, con acierto y agudeza, que estas lenguas son de España y no se trata de lenguas del Estado: castellano, euskera, gallego, catalán/valenciano. Además, se encuentran otras lenguas más o menos asentadas históricamente: asturiano, aragonés, aranés —«triple A de los idiomas minoritarios marginados»—, el panocho de Murcia, el castúo extremeño, etc. (p. 27).

El tema, sin embargo, es complejo y difícil de precisar en su magnitud, porque también se habla otro gran número de lenguas en España, entre las que el autor destaca tres grandes grupos: *i*) las lenguas de los inmigrantes (rumano, ucraniano, búlgaro, chino, urdu, wolof...); *ii*) las de los residentes comunitarios de la tercera edad (inglés, alemán, francés, noruego...); y *iii*) el árabe y el beréber, «que son a la vez lenguas de España (en Ceuta y Melilla) y lenguas en España (en la península y en las islas)».

España es y siempre ha sido, desde sus orígenes, un país multilingüe con lenguas, culturas, actitudes y respuestas sociales muy diversas, pero esas pluralidades lingüísticas generaron y generan distorsiones y conflictos —al igual que en el resto de Europa—, con planteamientos, a menudo, reduccionistas, olvidándose de que la riqueza de lenguas representa un valor para España en su conjunto y de que los nacionalismos lingüísticos están ampliamente superados por la internacionalización de los medios de comunicación (D. Baggioni, 1997). En varios capítulos de la obra el autor analiza la situación de las otras lenguas cooficiales respecto al castellano, situación que define como *estado de insatisfacción*:

Un hecho notable que requiere explicación urgente es la insatisfacción de los defensores de las «otras lenguas de España» respecto a los logros alcanzados en el último cuarto de siglo en relación con su grado de recuperación. Es verdad que la igualdad con el español no se ha alcanzado todavía y que el mismo rótulo de arriba —Sobre las lenguas de España y su estado de insatisfacción— proclama con su concepto de alteridad más o menos vergonzante, que «la lengua por antonomasia» sigue siendo este último. Pero aun así ¿cómo dejar de reconocer que la estimación social del euskera, del gallego y del catalán / valenciano ha crecido considerablemente desde 1975, el año de la muerte del dictador, hasta hoy? El problema estriba en que no es que esto no se reconozca, es que la cuestión candente parece ser ahora otra (pp. 5 y ss.).

El tema de la «estimación social de las lenguas» ha ocupado un gran número de páginas en estudios y análisis de sociolingüistas y de sociólogos del lenguaje desde la década de los sesenta y sigue siendo de gran actualidad. Ángel López recurre a voces reconocidas⁵ para afirmar, por ejemplo, que «en Euskadi es general el sentimiento de que la lengua vasca ha progresado considerablemente»; sin embargo, el valenciano registra

⁵ Para el euskera remite a una entrevista a Patxi Goenaga, catedrático de Filología Vasca de la Universidad del País Vasco, concedida a *Euskonews & Media* en 2003; para el catalán/valenciano a Emili Casanova, catedrático de Filología Catalana de la Universitat de Valencia y a los sociolingüistas Antoni Ferrando y Miquel Nicolás, miembros los tres de la Academia Valenciana de la Lengua y que comparten la misma postura; para el gallego, al *Informe dramático sobre la lengua gallega*, de Xesús Alonso Montero, o al texto de Ana Iglesias Álvarez, *Falar galego: «No veo por qué»*.

la máxima cota de valoración social junto con la mínima cota de empleo de toda su historia [...]. Ser valenciano significa usar las dos lenguas, porque las dos se conocen [...]. Esta situación, psicológicamente se justifica con que Valencia es una comunidad bilingüe [...] la mayoría de jóvenes no le da ninguna importancia simbólica al uso de una u otra lengua y cambian de código o los mezclan según el ámbito donde estén (pp. 6-7).

En lo que concierne al gallego, la situación es dramática en opinión de algunos especialistas. Recuérdese también la política lingüística aprobada por el Parlamento catalán en 1998, en la que la normalización del catalán fomenta un monolingüismo territorial y social. El autor dedica también una entrada específica —«Los datos sociolingüísticos»— al estudio de la recuperación de las lenguas vernáculas en el dominio de sus cuatro competencias —comprensión y expresión oral y escrita—, y analiza encuestas sobre la utilización del español respecto a las otras lenguas, a pesar de que en estas últimas los datos no parecen muy definitivos ni aplicados a todas.

Aunque el problema sobre la naturaleza y el nacimiento de las lenguas nacionales intimidan a historiadores y sociólogos, no es el caso de los sociolingüistas y los lingüistas, al menos el de Ángel López. Como bien describe el autor, las lenguas de España no se utilizaron todas de la misma manera y al mismo tiempo, y sus reflexiones históricas no solo arrojan datos muy significativos de valor antropológico y sociopolítico, sino que ayudan a entender por qué el tema de las lenguas no está resuelto a día de hoy:

España surge históricamente con una estructura federal, a base de sucesivos reinos que se van agregando a una monarquía de la que dependen en calidad de posesiones patrimoniales. Cada uno de estos reinos tenía una o varias lenguas propias, las cuales normalmente gozaban de idénticos privilegios (p. 16).

A lo largo de esta publicación puede observarse cómo la situación lingüística se vio alterada inicialmente por la conquista de América. Una segunda distorsión se produce con la conversión del Estado medieval, federal y poco conflictivo lingüísticamente en un estado centralista que impone el castellano como lengua oficial, aunque en momentos diferentes en las distintas comunidades bilingües: *i*) Galicia en el siglo xv; *ii*) en los Estados de la Corona de Aragón en el siglo xviii; y *iii*) País Vasco y Navarra a mediados del siglo xix. Con la industrialización de Cataluña y del País Vasco, a finales del siglo xix, la diglosia, además, es sustituida por una situación bilingüe.⁶ Ni el Estado español, que nace con la Constitución de Cádiz de 1812, ni la Primera y Segunda Repúblicas, ni las dictaduras de Primo de Rivera y Franco, ni el Estado de las Autonomías, de 1978, consiguieron superar el problema, de ahí el conflicto lingüístico en los territorios bilingües, sus esfuerzos e intentos de normalización lingüística y el rechazo frontal a esas medidas en los territorios monolingües. Como consecuencia, en su apartado «Sobre terapias lingüísticas», afirma el autor:

En resumen que las lenguas propias han avanzado considerablemente desde 1975 hasta aquí. Ahora bien: ¿pueden avanzar mucho más hasta llegar a sustituir por com-

⁶ Las clases burguesas utilizaban el castellano como lengua A y su propia lengua como B. Desde un enfoque sociolingüístico, la diglosia se aplica para indicar una repartición de funciones y una desigualdad de estatuto entre dos lenguas en contacto en una sociedad dada, mientras que en bilingüismo el estatuto de las lenguas es idéntico.

pleto al español? Para contestar adecuadamente a esta pregunta bueno sería deshacer cuanto antes una ecuación engañosa: «es verdad que la lengua constituye el sustento principal, aunque no el único, de las naciones; es verdad también que la configuración estatal constituye un soporte sólido para salvaguardar la nación; luego si se logra una situación de monolingüismo, se habrá consolidado la posibilidad de alcanzar el estado nacional». Este tipo de ecuación transitiva $A \rightarrow B \rightarrow C$ subyace a la ideología de la normalización lingüística que se reivindica a menudo cada vez que se adoptan medidas prácticas de educación lingüística en las comunidades bilingües. El problema es si dicha argumentación no esconde una falacia retórica. Porque lo que reflejan las citas y los estudios es que, pese a todo, la lengua española no retrocede en las comunidades bilingües del Estado español. Más atención: si no lo hace, no es porque las medidas normalizadoras aplicadas hayan sido débiles y timoratas [...] sino porque no puede retroceder (p. 14).

Desde este punto de inflexión, el autor sostiene que la política normalizadora exclusivista es un *error de bulto*, ya que no se tiene en cuenta que gran parte de la población es inmigrante y no va a dejar de utilizar el castellano, que es una lengua mundial en expansión, lo que le lleva a afirmar con decisión:

La coartada ideológica ni funciona ni funcionará: por más que les recuerden que el catalán es la lengua nacional de Cataluña, el euskera, la de Euskadi y el gallego la de Galicia, no dejarán de utilizar la *otra* lengua, como no dejan de utilizar el inglés cuando les viene la gana. [...] Nunca he comprendido el victimismo españolista de quienes denuncian la *pérdida* del español en las comunidades bilingües: basta darse una vuelta por las mismas para comprobar que las cosas no son así (p. 14).

Ángel López, además, señala el problema al que también se enfrentan las naciones y lenguas minoritarias ante las lenguas internacionales:

En un mundo de economía globalizada como el que estamos viviendo, se ha llegado a la siguiente paradoja: la única posibilidad que tienen las naciones pequeñas de conservar su identidad cultural sin quedar ancladas en la Prehistoria estriba en poseer una economía saneada, una tecnología punta y unas costumbres modernas, pero para ello deben acostumbrarse a vivir en una o varias lenguas internacionales que erosionarán su identidad cultural (p. 23).

Creo que uno de los grandes intereses y aciertos que encierran esta obra es plantear la relación entre las lenguas de España y su historia como un sistema dinámico, en donde cada circunstancia trae aparejada su propia transformación y solo pueden entenderse sus conflictos desde contextos históricos y coyunturales. Tal como ha podido seguirse en los párrafos anteriores, la imposición del castellano está estrechamente relacionada con la construcción de la nación: la superposición de lengua y nacionalidad puede ayudar a entender los problemas no resueltos de multilingüismo, monolingüismo y bilingüismos territoriales, de ahí ese epílogo del autor: «I have a dream».

2. DE LA COEXISTENCIA DE LENGUAS A SU CONVIVENCIA: UN PLURILINGÜISMO SESQUILINGÜE

En el interesante apartado de esta publicación «Tres tipos de lenguas», el autor se detiene en el artículo 3 de la Constitución y reflexiona sobre la imprecisión del texto:

1. El castellano es la lengua oficial del estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho de usarla. 2. Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus Estatutos. 3. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección (p. 30).

El interés y modernidad de este artículo⁷ es doble, ya que si se hablan varias lenguas es lógico que sean oficiales en sus respectivos territorios, aunque se trate de una oficialidad restringida, puesto que se postula el derecho a usarlas pero no el deber de conocerlas y, además, se impone una lengua común de ámbito general.

El autor dedica un apartado muy bien fundamentado a «La situación española vista a la luz de la legislación de la UE», en el que se describe que España se comprometió el 9 de abril de 2001 a respetar la Carta Europea de las Lenguas Regionales o Minoritarias.

El problema, como es bien sabido, se plantea, en primer lugar, cuando en las comunidades autónomas se implementa la oficialidad de sus lenguas —autodenominadas *propias*—, lo que provoca las fricciones con los gobiernos centrales, especialmente en el universo de la enseñanza. En segundo lugar, no se aborda ni se resuelve la relación entre lengua y nación. Sin duda, por todo ello, superar el multilingüismo y defender un plurilingüismo que se asiente en comprender la lengua del otro y hablar la propia lengua sea una buena solución. Ahora bien, la convivencia de lenguas no puede imponerse administrativamente, sino que solo podrá lograrse por consenso social y, además, con la promulgación de leyes que regulen su uso y desarrollo, para que los ciudadanos se sientan reconocidos en su especificidad y derechos lingüísticos. Estas medidas contribuirán a resolver la situación, porque todas las lenguas de España atañen por igual a todo el país y a todos los ciudadanos.

Como es bien sabido, desde 1975, y con el artículo 3 de la Constitución de 1978, se trató de responder a ese trasfondo social de insatisfacción, pero las ideologías de normalización lingüística exclusivista en las zonas bilingües y el victimismo españolista que denuncia la pérdida del español en las comunidades bilingües y monolingües no han dejado de aumentar, lo que lleva al autor a exigir la urgente necesidad de

transformar el paradigma de coexistencia de lenguas en un paradigma de *convivencia* lingüística susceptible de invertir la tendencia [...]. Entendemos por convivencia de lenguas una situación en la que los ciudadanos de la Península Ibérica puedan vivir expresándose siempre en su idioma nativo si así lo desean, pero en la que, a efectos de comunicación y de establecimiento de lazos sociales, sean igualmente capaces de comprender la(s) lengua(s) de

⁷ D. Baggioni, en *Langues et nations en Europe*, dedica un interesante apartado —«Las lenguas y las regiones con estatuto especial» (pp. 35 y ss.)— a este tema, en el que destaca que la nueva política lingüística española, en contraposición con el centralismo franquista, representa una verdadera concesión del Estado central en favor del reconocimiento territorializado de otras lenguas distintas de la del poder central —el español—, y resalta, también, que el estatuto especial acordado al gallego, vasco y catalán es solidario del estatuto de autonomía dado a dichas Comunidades.

los otros. Es obvio que se trata de un futurible. Hasta la fecha esta situación se daba de manera asimétrica: todos los ciudadanos españoles [...] comprendían el castellano, pero había muchos ciudadanos españoles que no comprendían las demás lenguas peninsulares. Hoy en día no parece haberse avanzado nada en la propagación de la competencia pasiva de los españoles de las comunidades monolingües respecto a las demás lenguas, aunque sí por lo que respecta a los ciudadanos castellanohablantes de las comunidades bilingües (p. 17).

Ángel López, ya desde 1985, en su libro *El rumor de los desarraigados*, analiza y describe con precisión que el Estado español ha sido *plurilingüe* en sus orígenes pero no lo es actualmente. En *El sueño plurilingüe* se explican los antecedentes históricos en el momento fundacional del Estado español, por la unión de las tres entidades políticas que eran bilingües —Corona de Castilla, de Aragón y Reino de Navarra—, y estas circunstancias justificarían sobradamente que lo siguiera siendo en el siglo XXI. Para este autor, sin embargo, en el artículo 3 de la Constitución de 1978 no se reconoce a España como país plurilingüe:

Quando echa a andar el estado autonómico, se van transfiriendo paulatinamente ciertas competencias a las autonomías [...]. Pero las competencias lingüísticas no se continúan, pues, a pesar de la mención del factor lingüístico en la Constitución de 1978, no solo no se especifica de qué lenguas distintas del español se está hablando, sino que tampoco se deja claro si su condición de oficiales dentro de la comunidad autónoma implica las mismas atribuciones que las de la lengua oficial en todo el estado. [...] Y es que no se puede lograr la igualdad de derechos lingüísticos para todas las lenguas que se hablan en España, pero sí mejorar sustancialmente la condición plurilingüe del estado estableciendo un plurilingüismo equitativo entre sus cuatro idiomas generales, al tiempo que se mejoran las condiciones de supervivencia de las demás. [...] Por eso lo que un ordenamiento político sensato debe favorecer, en mi opinión, es el plurilingüismo, nunca el monolingüismo —bajo el pretexto de que tal lengua es el símbolo de la nación— (p. 27).

La propuesta de un *plurilingüismo sesquilingüe*⁸ corresponde, en la línea de los proyectos europeos de enseñanza de lenguas,⁹ a un aprendizaje sectorializado de la competen-

⁸ Según el autor, esta noción es cercana a la de *plurilingüismo equitativo* de A. Branchell y F. Requejo (2005), que propugna situar las lenguas en pie de igualdad. La propuesta de sesquilingüismo de Ángel López se acerca más al concepto de *intercomprensión*, tal como viene analizándose desde hace más de dos décadas en proyectos de la UE y ha adquirido su pleno sentido en el Marco de Referencia para los Enfoques Plurales de las Lenguas y de las Culturas (Candelier *et al.*, 2007) y en proyectos e investigaciones en la didáctica de la intercomprensión entre lenguas próximas promovidos por la UE (*cf.* nota 9). Esta nueva corriente didáctica de los enfoques plurales representó el abandono de una visión estrecha sobre la adquisición y aprendizaje de las competencias en las lenguas y se plantearon problemáticas innovadoras sobre aprendizajes sectorializados de las competencias con múltiples repercusiones lingüísticas, sociales y políticas. El proceso de intercomprensión entre lenguas próximas implica, en primer lugar, expresarse cada uno en su lengua y comprender la de los otros, y, en segundo lugar, que esos intercambios, vehiculados por necesidades de comunicación, meta esencial de cualquier aprendizaje de lenguas, conllevan un vínculo estrecho entre lo lingüístico, lo cultural y lo social. La intercomprensión entre lenguas, por tanto, es la capacidad que tienen los hablantes de distintas lenguas para entenderse entre sí utilizando sus propias lenguas, para lograr, en palabras de U. Eco (1993: 84) «una Europa políglota en la que cada uno habla su propia lengua y entiende la del otro». El objetivo principal de la intercomprensión es fomentar el plurilingüismo, y por ello el marco metodológico de estos proyectos se centró en desarrollar estrategias interactivas y plurilingües.

⁹ Cito los proyectos de intercomprensión financiados por la UE en los que hemos participado: GALATEA, GALANET, GALAPRO, MIRIADI y la Red REDINTER, en los que se comparte la misma noción que defiende Ángel López de utilizar la lengua propia y comprender las restantes. *Cf.* bibliografía.

cia de la comprensión, a la que el autor dedica especialmente dos entradas —«Hablar y entender una lengua» y «Acercarse al otro»—, textos en los que explica, en primer lugar, la asimetría que se da en la adquisición y aprendizaje entre las competencias de expresión y comprensión tanto oral como escrita: «la gente normal puede aspirar a entender las lenguas segundas como un nativo, más sabe que nunca llegará a hablarlas igual» (p. 19). En segundo lugar, el autor considera que la comprensión está *infravalorada*:

La infravaloración de la comprensión o, si se quiere, la sobrevaloración de la expresión resulta de las políticas normativizadoras a que se han entregado todos los idiomas cultos. [...] El resultado de la normativización, de la imposición de una normativa culta de la pronunciación, en el vocabulario y en la sintaxis, es una estratificación social en la que se distingue lo considerado normal de lo que no lo es. En otras palabras, que una escuela inevitable de la normativización es la normalización. [...] Cuando se considera esta alternancia en el plano de la normativización y normalización de las lenguas, las consecuencias son notables: *mientras que la normalización impulsada por los hablantes es segregadora, la normalización que impulsan los oyentes es unificadora* (p. 19).

El plurilingüismo es una invitación para que las lenguas de España: *i)* convivan en armonía; *ii)* se respeten en su pluralidad, superando la mera noción de coexistencia; y *iii)* se fomente su utilización, porque es un valor positivo para España en su conjunto. El excelente apartado de «Una propuesta lingüística transversal: la lengua de lenguas» trata de lo que significaría el logro de esa intercomprensión de los ciudadanos de España entendiendo la lengua de los otros:

La lengua de lenguas constituye un intento de salir del impasse y, al tiempo, una solución en la que todos salen beneficiados: el catalán / valenciano, el gallego, el vasco porque ganan veintisiete millones de oyentes en la Península Ibérica, el español porque pasa a ser lengua propia de los que ya lo tenían como propio en las comunidades bilingües. Ello sin contar con la eventual receptividad que aquellos idiomas puedan lograr en territorios de ultramar donde el español es la lengua materna o una lengua extranjera próxima. Algunos me dirán que todo esto es una utopía. No estoy de acuerdo. [...] La ideología de la convivencia lingüística sustentada en la lengua de lenguas constituye un reto inaplazable de la época que nos ha tocado vivir (pp. 17-18).

El autor, sin embargo, es consciente de que esta propuesta puede aplicarse sin dificultad para el español, el gallego y el catalán/valenciano por ser lenguas cercanas, pero el proceso de aprendizaje es más complejo con el vasco, que no pertenece a la misma tipología de lenguas. Ángel López sostiene, además, que para que se alcance una identidad plurilingüe real en España es preciso crear un estado de opinión favorable: el plurilingüismo no puede imponerse, solo se conseguirá con un consenso social y es preciso promulgar leyes que regulen el uso de las lenguas:

Por ello no creemos que la ideología de la convivencia plurilingüe pueda imponerse socialmente a base de medidas administrativas concretas si previamente o, al menos, de manera simultánea, no se logra un mínimo de consenso social sobre su necesidad intrínseca. Es preciso abrir un debate social y crear un espíritu propenso al plurilingüismo receptivo. El problema es cómo lograrlo (p. 18).

Como respuesta al «cómo lograrlo», Ángel López propone, en su capítulo «¿Es posible un estado verdaderamente plurilingüe?», cinco medidas que deben ser tenidas en cuenta:

- i) Las cuatro lenguas —español, catalán / valenciano, gallego y vasco— tienen que ser oficiales;
- ii) hay que sensibilizar a la población de que España es históricamente un país cuatrilingüe;
- iii) es imprescindible preparar a la población para entender —no hablar— el catalán y el gallego escrito y oral y poseer nociones del euskera;
- iv) es conveniente que los poderes públicos, líderes sociales y administraciones se acostumbren a emplear el catalán, el gallego y siempre que no impida la comprensión, el vasco, fuera de las comunidades bilingües; y, finalmente
- v) es inadecuado plantear la convivencia lingüística como conflicto, aunque se parta inicialmente de una situación de desigualdad.

Para lograr un plurilingüismo eficaz es necesaria, además, una reforma educativa que introduzca la comprensión de las lenguas peninsulares en el conjunto de España, y esta política con las lenguas evitará la partición de España y la desaparición de sus lenguas minoritarias.

3. A MODO DE COMENTARIO FINAL

El *sueño plurilingüe* no tiene por qué ser una utopía, puede convertirse en realidad tal como se aboga en *España plurilingüe. Manifiesto por el reconocimiento y el desarrollo de la pluralidad lingüística de España*. En este último texto, publicado en 2015, se han implicado un gran número de académicos, profesionales, creadores culturales y expertos políticos vinculados al estudio, al debate, a la enseñanza y a la gestión lingüística en universidades y escuelas, en instituciones y entidades, en Administraciones Públicas y medios de comunicación de todas las Comunidades Autónomas, con la finalidad de conseguir un amplio consenso social, territorial y político en favor del desarrollo de todas las lenguas de España. En cuatro páginas y en diez puntos se sintetizan, en este manifiesto, las ideas fundamentales del *Sueño plurilingüe*, con la finalidad de que se cumplan, en todo su alcance, el artículo 3 de la Constitución Española y los compromisos asumidos en la Carta Europea de Lenguas Regionales o Minoritarias firmada y ratificada por España.

Así mismo, la propuesta de un plurilingüismo sesquilingüe de las lenguas de España —con excepción del vasco¹⁰— no es un objetivo inalcanzable, porque se trata de utilizar y comprender lenguas cercanas, emparentadas, que pertenecen a una misma tipología genética —las lenguas románicas—: «A mi entender ha llegado el momento de dejar las rencillas internas y recuperar la unidad cultural románica» (p. 71).

La proximidad lingüística entre castellano, catalán/valenciano y gallego implica una cercanía representacional que permitirá a los ciudadanos plurilingües tomar conciencia de la existencia de una comunidad lingüística, histórica y cultural común, lo que preserva-

¹⁰ Esta lengua precisa un tratamiento distinto, ya que para alcanzar un nivel de comprensión mínimo hay que trabajar esa competencia en relación con la adquisición y aprendizaje de la gramática, especialmente de los niveles morfológico y sintáctico.

rá e impulsará su uso, sin que nadie se pueda sentir excluido, y garantizará la convivencia. La intercomprensión preservará y defenderá la pluralidad de esas lenguas, fomentando otros hábitos lingüísticos y sociales y entrando en contacto con sus creencias, costumbres y culturas. La conciencia de identidad e identificación posible con locutores de las comunidades lingüística y culturalmente próximas es una de las bazas más importantes de este enfoque didáctico interactivo, en el que conocer a los otros se convierte no solo en un medio para aprender las lenguas, sino también su historia y cultura. La función intercultural de la didáctica del plurilingüismo, además, desplazará, en cierta manera y a un segundo plano, la noción de culturas diferentes y desarrollará el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO MONTERO, Xesús (1973). *Informe dramático sobre la lengua gallega*. Madrid: Akal.
- BAGGIONI, Daniel (1997). *Langues et nations en Europe*. Paris: Editions Payot & Rivages.
- BRANCHHELL, Albert (2001). *La hipòtesi de la independència*. Barcelona: Empúries.
- BRANCHHELL, Albert y REQUEJO, Ferrán (2005). «Plurilingüismo del Estado», *La Vanguardia*, 29/6/2005.
- CANDELIER, Michel et al. (2007). *Cadre de Référence pour les Approches Plurielles des Langues et des Cultures (CARAP)*. Graz: Centro Europeo para las Lenguas Vivas, Consejo de Europa.
- CASANOVA, Emili (2004). «La situación lingüística en la Comunidad de Valencia: el valenciano, caracterización y justificación», en E. Ruidrejo (coord.), *Las otras lenguas de España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 117-165.
- ECO, Umberto (1993). *La ricerca della lingua perfetta nella Cultura Europea*. Roma: Editori Lazerta Fare L'Europa.
- FERRANDO, Antoni y NICOLÁS, Miquel (2005). *Historia de la llengua catalana*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- IGLESIAS ÁLVAREZ, Ana (2002). «No veo por qué», *Falar galego*. Vigo: Xeirás, pp. 287-288.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (1984). «El español y la alianza lingüística de la península ibérica», *Actas del III Congreso Internacional de la Lengua Española*, Las Palmas.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (1985). *El rumor de los desarraigados (Conflicto de lenguas en la Península Ibérica)*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (1991). *El sueño hispano ante la encrucijada del racismo contemporáneo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (1992). «La unidad del español: historia y actualidad de un problema», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, abril 1992, pp. 3-14. También en M. Seco y G. Salvador (coords.), *La lengua española, hoy*. Madrid: Fundación March, 1995, pp. 77-87.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (1994). «España y los españoles: la lengua española, vínculo de la Hispanidad», en A. R. de las Heras, V. Báez San José y P. Amador Carretero (eds.), *Sobre la realidad de España*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 221-235.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (1997a). «Tres actitudes ante un mismo problema: Cataluña, Galicia, País Vasco», *Revista de Antropología Social*, 6.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (1997b). «La lengua española, símbolo de mestizajes antiguos y modernos», en S. Klengel (ed.), *Contextos, historias y transferencias en los estudios latinoamericanistas europeos*. Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, pp. 41-50.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2000). *Cómo surgió el español, Introducción a la sintaxis histórica del español antiguo*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2001). «Unidades y variedades del español», *II Congreso Internacional de la Lengua Española*, Valladolid.

- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2002). «Contacto de lenguas y fronteras dialectales», *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Valencia (31 de enero-4 de febrero de 2000)*. Madrid: Gredos, pp. 237-241.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2004a). *Babel airada. Las lenguas en el transfondo de la supuesta ruptura de España*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2004b). «La triple frontera del español», *III Congreso Internacional de la Lengua española*, Rosario.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2005). «La lengua española como ideología», en J. María Enguita, T. Buesa y M. A. Martín Zorraquino (eds.), *Jornadas Internacionales en memoria de Manuel Alvar*. Zaragoza: IFC, pp. 35-51.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2006a). «La lengua española y sus tres formas de estar en el mundo», *Enciclopedia del español en el mundo*. Madrid: Instituto Cervantes, pp. 471-476.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2006b). «Lenguas pluricéntricas y adscripciones territoriales», *EFNIL Conference on Pluricentric Languages in Multilingual Europe*. Madrid, en línea: www.efnil.org.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2007a). *El boom de la lengua española. Análisis ideológico de un proceso expansivo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2007b). «Dos perspectivas sobre la evolución del español», *IV Congreso Internacional de la Lengua española*, Cartagena de Indias.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2007c). «La polisemia del término común aplicado a la lengua española», en M. Schrader-Kniffki y L. Morgenthaler García (eds.), *La Rumania en interacción: entre historia, contacto y política, Ensayos en homenaje a Klaus Zimmermann*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 571-589.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2007d). «Ideologías de la lengua española: realidad y ficción», en José del Valle (ed.), *La lengua, ¿patria común?* Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 143-163.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2008a). «Las lenguas de España entre la convivencia y la coexistencia», en Salustiano del Campo y José Félix Tezanos (eds.), *España siglo XXI. La Sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 859-903.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2008b). «Manifiesto plurilingüe», *Grial*, 178, tomo XLVI, 178, pp. 70-80, y 179, pp. 68-80.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2010a). *Pluricentrismo, hibridación y porosidad en la lengua española*. Madrid: Iberoamericana.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2010b). «Introduction: Multilingualism and literature in the Iberian Peninsula», en Fernando Cabo, Anxo Abuín y César Domínguez (eds.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. I. Amsterdam: John Benjamins, pp. 325-333.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2011). «A vueltas con el policentrismo de la lengua española y sus implicaciones políticas», en María E. Vázquez, K. Zimmermann y F. Segovia (eds.), *De la lengua por solo la extrañeza. Estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, vol II. México: El Colegio de México, pp. 531-566.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2012a). «Los límites del plurilingüismo en el mundo hispánico», en Tomás Jiménez Juliá et al. (eds.), *Cum corde et in nova grammatica. Estudios ofrecidos a Guillermo Rojo*. Santiago: Universidad de Santiago, pp. 477-486.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2012b). «La política lingüística del Estado», en H. Monteagudo (ed.), *Linguas, sociedade e política. Un debate multidisciplinar*. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, pp. 171-196.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2014a). «Ayer y hoy del contacto del español con otras lenguas», en José María Santos Rovira (ed.), *Fronteras y diálogos. El español y otras lenguas*. Lugo: Axac, pp. 9-24.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2014b). «¿Hasta qué punto es común la lengua común?», *Claves*, 273, pp. 44-51.

- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2015). *España plurilingüe. manifiesto por el reconocimiento y el desarrollo de la pluralidad lingüística de España*. Valencia: Seminario Multidisciplinar sobre el Plurilingüismo en España.
- MCER (2001). *Commun European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*. Council of Europe.

PROYECTOS EUROPEOS

- GALATEA-SOCRATES. *La intercomprensión entre lenguas vecinas* (1996-1999) SOCRATES/LINGUA (34951-CP-2-96-2-1-FR. LINGUA-LD. 1996-1999). Entidades participantes: Université Sthendal-Grenoble (Francia), Universidad Complutense de Madrid y Autónoma de Barcelona (España), Universidad de Roma La Sapienza (Italia) y Universidad de Aveiro (Portugal).
- GALANET. *Développement de l'intercompréhension en langues romane*, Programme 90235-CP-1-2001-1-FR-LINGUA-L2 2001-2004. Entidades participantes: Université Sthendal-Grenoble (Francia), Universidad Complutense de Madrid y Autónoma de Barcelona (España), Universidad de Cassino (Italia), Universidad Aveiro (Portugal), Universidad Mons-Hainaut (Bélgica), en línea: www.galanet.eu.
- GALAPRO. *Formation de formateurs à l'intercompéhension en Langues Romanes*. Programme d'éducation et de formation tout au long de la vie. 135470-LLP-1_2007-1-PT-KA2-KA2M2MP. SOCRATES-LINGUA. 2008-2009. Entidades participantes: Universté Sthendal- Grenoble (Francia), Universidad Complutense de Madrid y Autónoma de Barcelona (España), Universidad de Cassino (Italia), Universidad de Aveiro (Portugal), Universidad Mons-Hainaut (Bélgica), Universidad de Easi (Rumanía), en línea: www.galapro.eu.
- MIRIADI. *Mutualisation et Innovation pour un Réseau de l'Intercompréhension à Distance*. N.º 531186-LLP-1-2012-1-FR-KA2-KA2NW, 2011-2014 CE: Programme d'Éducation et de Formation tout au long de la vie. Universidades e instituciones participante: Université Louis Lumière Lyon 2 (Francia); Université Stendhal-Grenobel 3 (Francia), Universidad Complutense de Madrid (España), Universidad Autónoma de Barcelona (España), Universidad de Cassino (Italia), Universidad de Aveiro (Portugal), Universidad Mons-Hainaut (Bélgica); Universidad de Salamanca (España); Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Universidades asociadas: 14; en línea: <http://miriadi.net/elgg/>.
- REDINTER. UE Programme d'Éducation et de formation tout au long de la vie. Ref: 143339-2008-PT-KA2NW-2008-201-UE 2010-2012. Entidades participantes: 28 universidades e instituciones y 4 entidades asociadas; en línea: <http://www.redinter.eu/web>.

EL COMENTARIO DE TEXTOS COMO ACTIVIDAD ENACTIVA

Ángel LÓPEZ GARCÍA
Universitat de València

Es curioso el predicamento de que goza la técnica del comentario de textos entre los docentes de asignaturas filológicas y, consecuentemente, entre los discentes obligados a practicarlo muy a su pesar (sospecho). Hace algunos años (López García, 2007) expresaba mi estupefacción en estos términos:

Hay demasiados intereses para que alguien se atreva a cuestionar en serio el negocio del comentario de textos: cientos de profesores de todos los niveles cuya clase consiste en pasar los textos por una plantilla como quien cierne la harina por un cedazo; decenas de manuales que garantizan el dominio de una habilidad tan extraordinaria; miles de alumnos de selectividad, los clientes de dichos manuales, para quienes sería intolerable que les arrebatasen el fundamento de la habilidad, una vez adquirida.

Dejando de lado los intereses crematísticos, es bueno reflexionar sobre las razones de la popularidad del comentario de textos. Desde luego, como también señalaba en el artículo citado, «ninguna ciencia sería se contenta con atrapar un trozo de realidad y proceder a etiquetar compulsivamente sus componentes». La ciencia debe atenerse al descubrimiento de leyes generales, las aplicaciones prácticas corresponden a la tecnología: Boyle y Gay-Lussac descubrieron las leyes que relacionan las presiones, los volúmenes y las temperaturas de los gases, pero la máquina de vapor fue un invento de James Watt, quien las aprovechó para un uso práctico fundamental en la revolución industrial. Probablemente, la justificación del comentario de textos podría basarse en un argumento parecido: la gramática (la descriptiva, no la normativa) descubre regularidades en el lenguaje y el comentario de textos las *aplica* a la realidad. El problema es que no las aplica, las *comprueba* o

reencuentra. Por ejemplo, la ley de Boyle, que afirma que para una cierta temperatura la relación entre la presión y el volumen de un gas es constante ($PV=k$), puede comprobarse haciendo mediciones sucesivas de la presión y del volumen, pero dicha comprobación nunca nos llevará por sí misma a la máquina de vapor. Similarmente, la gramática reconoce la existencia de artículos, nombres y adjetivos en español, pero la comprobación de que el sintagma *el libro blanco* es una combinación de un elemento de cada categoría no es un hecho científico y tampoco una aplicación, se trata de un mero ejercicio escolar, bastante trivial, por cierto.

Pienso que la idea del comentario lingüístico de textos está descaminada, porque dicha práctica surgió después y no antes de su hermano mayor el comentario literario de textos, en el que se inspira. La crítica literaria es muy antigua y se sustenta en una tradición que para nuestra cultura se remonta a la pérdida de la finalidad política de la retórica y su conversión en estilística. Las *virtutes* retóricas fundamentales eran *aptum*, *perspicuitas* y *puritas*, mientras que el *ornatus* se consideraba algo accidental (Ramírez Vidal, 2006); sin embargo, el ocaso de la democracia, tanto en Grecia como en Roma, hizo innecesario el discurso político en el foro y solo dejó la belleza literaria como cualidad discursiva. De ahí que, en la Edad Media, triunfase la reducción de la *elocutio* al *ornatus*. Esto resulta patente cuando se comparan la *Institutio oratoria* de Quintiliano con *Les figures du discours* de Fontanier, por ejemplo.

Naturalmente, el hecho de que la crítica literaria se conciba como estilística es razonable, según nos ha hecho comprender Miguel Ángel Garrido en tantos y tantos trabajos (por ejemplo, 2001, 2009 y 2010, entre los más recientes). La obra de arte, por serlo, tiene como ideal el mantenerse al margen de una utilidad concreta, por lo que prescindir del *aptum*, de la *perspicuitas* y hasta de la *puritas* podría constituir una renuncia asumible, dicho en el sentido de que la literatura no se propone inducir comportamientos actuales, sino despertar la conciencia de un sentido trascendente. De ahí que Miguel Ángel Garrido (2000: 177) vea la poética como una continuación de la retórica cuando escribe: «Pero es claro que los medios de expresión que se pongan en práctica para atraer la atención con una finalidad persuasiva tendrán que ser, al menos en parte, los mismos que se empleen con una finalidad artística».

El problema es que al transvasar nuestras actitudes ante la teoría de la literatura a la lingüística nos encontramos con que nuestra tradición de comentario lingüístico de textos bebe directamente en gramáticas académicas construidas sobre ejemplos literarios, que no en vano fue el *Diccionario de Autoridades* (1726) el primero de la serie de los diccionarios de la Real Academia Española. Se ha destacado muchas veces la estrecha dependencia de la teoría literaria respecto a los modelos lingüísticos (por lo que se refiere a la estilística, cf. López García, 2000), pero no se suele advertir que actitudinalmente lo que predomina es lo contrario, es decir, que sea la lingüística la que imite a la teoría literaria en sus aplicaciones al análisis del discurso: de esta perversión metodológica nace la práctica viciada (tan cara al mundo hispánico) del comentario lingüístico de textos.

Aunque un comentario literario de textos brillante puede llegar a ser altamente creativo, tampoco hay que despreciar el reconocimiento de tropos y figuras por parte de los estudiantes. Este ejercicio escolar tiene sentido porque supone un descubrimiento de los recursos de que se sirvió el autor, unas veces consciente y otras inconscientemente. Pero lo más importante es que dichos recursos suponen una elección creativa del autor, entre

otras alternativas posibles, y por ello el estudiante aprenderá de sus modelos. Por el contrario, en el caso del comentario lingüístico no sucede nada de esto. Los textos propuestos no son ejemplares en ningún sentido, se trata de simples nuestras aleatorias, a menudo simplificadas por el profesor, que le dicen al estudiante lo que como hablante sabía de sobra desde el periodo infantil de adquisición de la lengua, el único en el que tuvo modelos para imitar. Y así nos encontramos con que la tradición del comentario literario se extendió hasta un impostado comentario lingüístico, especialmente en una tradición filológica (y no lingüística, que es otra cosa) como la nuestra, donde la mayoría de los profesores impartía lengua como indeseado complemento horario a las materias que de veras les interesaban, las de literatura.

Junto a la imitación del comentario literario, ha habido otras dos fuentes de inspiración para el comentario lingüístico, las descripciones estructurales de la escuela del ICA (Immediate Constituent Analysis) y los materiales didácticos para la enseñanza de segundas lenguas. Entre los procedimientos de compartimentación y ulterior etiquetado, desarrollados por los estructuralistas norteamericanos, destacan los de Zellig Harris, Charles Hockett y Rulon Wells. Harris (1946: §§ 1.0-1.2) introduce su método como sigue:

This paper presents a formalized procedure for describing utterances directly in terms of sequences of morphemes rather than of single morphemes. It thus covers an important part of what is usually included under syntax. When applied in a particular language, the procedure yields a compact statement of what sequence of morphemes occur in the language, i. e. a formula for each utterance (sentence) structure in the language. At present, morpheme classes are formed by placing in one class all morphemes which are substitutable for each other in utterances, as *man* replaces *child* in *The child disappeared*. The procedure outlined below consists, essentially, in extending the technique of substitution from single morphemes (e. g. *man*) to sequences of morphemes (e. g. *intense young man*). In so far as it deals with sequences, it parallels the type of analysis frequently used in syntax, so that the chief usefulness of this procedure is probably its explicitness rather than any novelty of method or result. The reason for a procedure of the type offered here is not far to seek. One of the chief objectives of syntactic analysis is a compact description of the structure of utterances in the given language. The paucity of explicit methods in this work has made syntactic analysis a tedious and often largely intuitive task, a collection of observations whose relevance is not certain and whose interrelation is not clear. Partly as a result of this, many grammars have carried little or no syntactic description. In many of the descriptions that have been written, the lack of explicit methods has permitted the use of diverse and undefined terms and a reliance on semantic rather than formal differentiation.

Como puede verse, lo único que se propone es desarrollar un procedimiento automático para desvelar las reglas combinatorias que subyacen a las cadenas lingüísticas. Partiendo de un cierto inventario de morfemas, se estudian sus sustituciones, tanto individuales como por cadenas, y, a la postre, se llega a oraciones enteras. No se recurre a ningún criterio semántico. Las categorías son simplemente clases de morfemas y las etiquetas con las que se lematizan se toman de la gramática tradicional, pero despojándolas de su significado (o sea que *verbo* no designa proceso ni *adjetivo*, cualidad ni *sustantivo*, sustancia: Aristóteles es incompatible con este método formal).

El paso siguiente lo daría Charles Hockett (1954), al advertir que estos morfemas o cadenas de morfemas y sus clases ocupan determinadas posiciones en una jerarquía es-

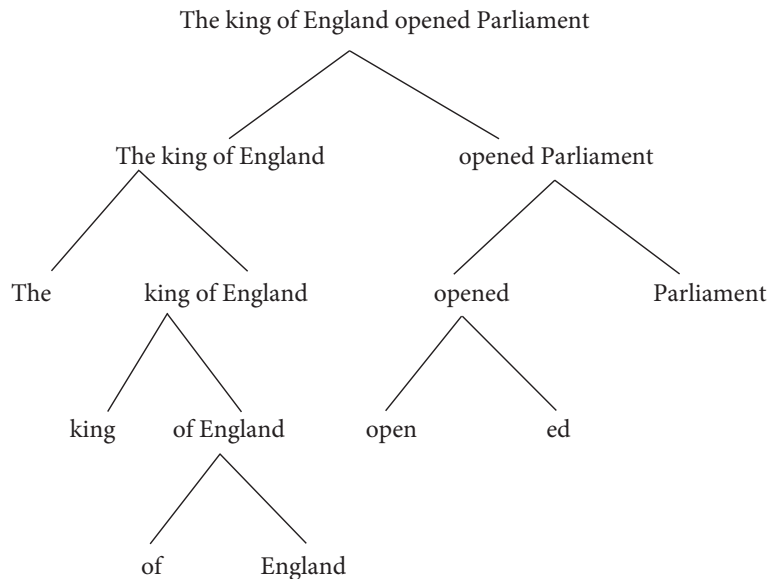
structural. Aunque Hockett delinea dos procedimientos, *item and arrangement* (IA) e *item and process* (IP), de los que acaba inclinándose por el segundo, aquí me interesa traer a colación el primero, porque es el que triunfó en nuestro comentario lingüístico de textos. Dice Hockett (1954: § 2):

A linguistic form is either *simple* or *composite*. A simple form is a *morpheme*. A composite form consists of two or more *immediate constituents* standing in a *construction* and forming a *constitute*. Constituents and construction recur in other composite forms (save for an occasional unique constituent). Each IC (=immediate constituent) occupies a certain *position* in the construction; each is the *partner* of the other(s).

Dicho lo cual, solo falta añadir un sistema ágil para representar visualmente la jerarquía de las posiciones. Wells había proporcionado el más simple, las barras (y su variante los paréntesis), mientras que otros autores, como Harris y su discípulo Chomsky, lo expandieron hasta los árboles (que técnicamente son dígrafos orientados sin bucles), inspirándose en las ciencias de la computación (y en última instancia en los algoritmos lógicos), donde un árbol de sintaxis es una representación de la estructura abstracta de las instrucciones del código fuente escrita en un cierto lenguaje de programación. No hay duda de que seguir un algoritmo representa un método ideal para cualquier programa informático, pero lo que no está claro es que tenga que ver con lo que hacemos al hablar. Si acaso, permite re-presentar, nunca simular el habla. Por ejemplo, Wells (1947: 83) representa *The king of England opened Parliament* como sigue:

The || king ||| of |||| England | open ||| ed || Parliament

Lo que en forma de árbol quedaría así:



Sin embargo, estos esquemas obtenidos de manera cuasi automática, nos dicen *cómo está hecho* el texto, pero no *cómo se hace*. El producto (ἔργον) es muy parecido, cuando no idéntico, al que habría producido una máquina, pero el proceso productivo (ἐνέργεια) no tiene nada que ver. Esto lo sabía muy bien Wilhelm von Humboldt (2007: 36) cuando advirtió:

Die Sprache in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energie). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. Unmittelbar und streng genommen, ist dies die Definition des jedesmaligen Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als Sprache ansehen.

Lamentablemente, este tipo de planteamiento ya no está de moda, al menos en el mundo hispanico (Lösener, 2000). La intrusión de la gramática generativa en el panorama escolar, como un elefante en una cacharrería, dio al traste con la sensibilidad lingüística de los estudiantes, a los que se enseña a fragmentar, etiquetar y arborizar los textos de manera automática, sin que todo esto les sirva para nada ni permita evaluar sus conocimientos o sus aptitudes. Algún día se escribirá la historia del proceso de degradación pedagógica que ha conducido a esta pérdida de tiempo y se pondrá en su sitio a los profesores que prefirieron una ganancia fácil a costa de la verdad de los hechos lingüísticos. Porque la culpa no la tienen los lingüistas del ICA. Cuando se examinan los artículos de la antología recogida por Joos (1957), se advierte que más de la mitad de los trabajos versan sobre idiomas muy poco conocidos, generalmente lenguas amerindias. En este sentido, es evidente que el método de los constituyentes inmediatos se concibió con perspectiva etnolingüística y dialectológica, y resulta útil en la medida en que permite hacer una primera descripción de la lengua, y se les permite incluso a lingüistas que no la hablan. Pero esto es una cosa, y pretender que escolares hispanohablantes, personas que tienen una conciencia lingüística plena de su propia lengua, sometan sus textos al absurdo filtro de un método de comentario es otra bien distinta. Si se me apura, esta extravagancia hasta puede resultar útil en enseñanza de segunda lengua (L2), porque los estudiantes tampoco conocen la lengua que están aprendiendo: por eso el método de los *pattern drills*, tan popular en los años sesenta del pasado siglo, se basaba en el ICA (Lado, 1964). Mas para conocer las peculiaridades de la lengua materna (L1), el comentario lingüístico de textos es perfectamente prescindible.

La pregunta que ahora se plantea es la de si existe un método de comentario lingüístico de textos creativo, capaz de aportar experiencias y conocimientos sobre su propia lengua a los discentes. Pienso que Jerome Bruner (1968: 44) abre una vía interesante cuando define la *representación enactiva* como sigue:

Any domain of knowledge (or any problem within that domain of knowledge) can be represented in three ways: by a set of actions appropriate for achieving a certain result (enactive representation); by a set of summary images or graphics that stand for a concept without defining it fully (iconic representation); and by a set of symbolic or logical propositions drawn from a symbolic system that is governed by rules or laws for forming and transforming propositions (symbolic representation).

La representación icónica es exactamente la que proporciona el Immediate Constituent Analysis: gráficos que están en lugar de un concepto sin definirlo del todo (es el método IA de Hockett). La representación simbólica corresponde al implemento sistemático de la anterior, es decir, al sistema de reglas de la gramática que permite generar los gráficos en cuestión (sería el método IP de Hockett). En cambio, la representación enactiva es algo completamente nuevo, se basa en acciones conducentes a un fin. No dispongo de espacio para abordar esta cuestión con detalle (cf. López García, 2016). Recojo simplemente las cinco características que según Thompson (2007: 568) definen la enacción:

1. Los seres vivos son autónomos. Se generan y se mantienen a sí mismos suscitando con ello sus propios dominios cognitivos.
2. El sistema nervioso es un sistema autónomo dinámico. No se parece a los sistemas computacionales, los cuales procesan información procedente del mundo exterior. El sistema nervioso se rige por su propia dinámica interna resultante de las interacciones que se producen entre grupos de neuronas. Cualquier neurona del sistema nervioso central se ve afectada mucho más por los impulsos que le llegan desde otras neuronas que por los procedentes del mundo exterior. Por eso un estado cualquiera del sistema nervioso no está nunca determinado por acontecimientos externos, tan solo perturbado por ellos.
3. La cognición no es un fenómeno abstracto, sino algo que sucede en un cierto contexto que comprende la acción de un agente, su entorno y su propia encarnación (*embodiment*) en el mismo.
4. El mundo del agente no es un dominio externo preexistente que se re-presenta en su mente. Es un dominio relacional suscitado por el acoplamiento del agente autónomo a su entorno, al que dota de sentido. Es imposible caracterizar ninguna realidad externa sin hacer referencia a la perspectiva, a las intenciones y a las capacidades del agente.
5. La experiencia desempeña un papel central en la ciencia de la mente.

De lo anterior se sigue que un comentario lingüístico enactivo deberá ser, ante todo, un conjunto de hábitos. Pero, de acuerdo con Bruner (1957: 234), como la enacción presupone un proceso continuo de interacción entre el yo y el mundo, el aprendiz no solo deberá incorporar conceptos, categorías y estrategias de solución de problemas previamente descubiertos por la cultura en la que está inserto, sino que además deberá desarrollar la habilidad de inventar estas cosas por sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BRUNER, Jerome S. (1957). *Going beyond the information given*. New York: Norton.
- BRUNER, Jerome S. (1968). *Toward a Theory of Instruction*. Harvard: Harvard University Press.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2001). «Claves de la crítica literaria para el siglo XXI», *Actas del VI Simposio de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura*. Jaén: Asociación Andaluza de profesores de español-Diputación Provincial, pp. 103-123.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2009). «Fundamentos del lenguaje literario», en M. Á. Garrido Gallardo (ed.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis.

- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2010). «Retórica y periodismo», en C. Martínez Pasama (ed.), *Estrategias argumentativas en el discurso periodístico*. Berlin-New York: Peter Lang, pp. 11-29.
- HARRIS, Zellig S. (1946). «From morpheme to utterance», *Language*, 22, pp. 161-183.
- HOCKETT, Charles F. (1954). «Two models of grammatical description», *Word*, 10, pp. 210-231.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (2007). *Schriften zur Sprache*. Stuttgart: Reclam.
- JOOS, Martin (ed.) (1957). *Readings in Linguistics: The Development of Descriptive Linguistics in America Since 1925*. Washington: American Council of Learned Societies.
- LADO, Robert (1964). *Language Teaching: A Scientific Approach*. London: MacGraw Hill.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (2000). «La escuela española de Estilística y la Pragmática», *Caplletra*, 29, pp. 13-22.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (2007). «Comentario de textos y análisis del discurso», *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, XLII, pp. 397-404.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (2016). «Enacción, funciones ejecutivas y léxico», en A. López García y D. Jorques (eds.), *Enacción y léxico*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- LÖSENER, Hans (2000). «Zweimal Sprache: Weisgerber und Humboldt», en K. D. Dutz (hg.), *Interpretation und Re-Interpretation. Beiträge zu einem Kolloquium anlässlich des 100. Geburtstag von Johann Leo Weisgerber (1899-1985)*. Münster: Nodus Publikationen, pp. 197-212.
- RAMÍREZ VIDAL, Gerardo (2006). «El *ornatus* en la retórica griega clásica», *Noua tellus*, 24-24, pp. 147-165.
- THOMPSON, Evan (2007). *Mind in Life Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind*. Harvard University Press.
- WELLS, R. S. (1947). «Immediate constituents», *Language*, 23, pp. 81-117.

VAT. LAT. 12900. EL FRAGMENTO LATINO VISIGÓTICO
DE LA EPÍSTOLA A LOS GÁLATAS Y SU VERSIÓN ÁRABE
ANDALUSÍ*

Francisco MARCOS MARÍN
University of Texas at San Antonio

Algo tan aparentemente sencillo como un cambio de letra puede tener consecuencias enormes sobre los textos. Cuando, a partir del siglo XI, la letra carolingia sustituyó a la visigótica, cientos de documentos quedaron expuestos al abandono y, por ende, a su destrucción progresiva. Algunos se copiaron; pero, en ese proceso de preservación por copia, la fortuna representa un papel nada desdeñable. Los documentos en escritura visigótica que se conservan hoy son solo una parte, posiblemente pequeña, de cuanto se escribió en esa letra entre los siglos VIII y XII (Clark, 1920; Millares, 1963; Díaz y Díaz, 1995). Por si fuera poco, la mayor parte de la Península Ibérica fue conquistada por los musulmanes en los años siguientes a 711; y, aunque los bereberes de la primera oleada fueran mauretanos hablantes de latín (Marcos Marín, 2015), eso no significa que fueran particularmente amantes de la escritura. Con el cambio de colonos, los textos latinos dejaron paso a los árabes y los códices en latín dejaron de escribirse, al tiempo que el romance andalusí,

* Al dedicar este texto a Miguel Ángel Garrido, tras una fraternal amistad de cincuenta años, tengo que recordar a nuestros maestros comunes, especialmente a Rafael Lapesa, Dámaso Alonso, Sebastián Mariner y a los maestros de árabe que no compartimos, como Elías Terés, director de mi tesis doctoral. Este trabajo no hubiera podido realizarse sin la ayuda de la Biblioteca de la University of Texas en San Antonio, especialmente de Rita Wilson, siempre dispuesta a facilitar el acceso a todos los recursos bibliográficos necesarios, y de la Biblioteca Apostólica Vaticana, que facilitó el estudio del manuscrito *Vat. Lat. 12900* en los días 7-10 de junio de 2016. Agradezco su apoyo especialmente a monseñor Cesare Pasini, prefecto, y al doctor Paolo Vian, director de manuscritos, cuya ayuda fue imprescindible para corregir algunos errores de localización y organizar el repertorio de manuscritos visigóticos de la Biblioteca Apostólica.

como el afrorrománico, acabó desapareciendo, aunque no sin dejar huellas. Todo este proceso se llevó a cabo antes de la invasión almorávide de la segunda mitad del siglo XI y la almohade del siglo siguiente, que simplemente lo cerró. Aunque todavía se escribiesen en el norte algunos textos en escritura visigótica, se impuso la escritura carolingia (Castro Correa, 2015) y el ambiente cultural y lingüístico iberorrománico empezó su deriva continua hacia Europa.

La expansión del islam no significó la desaparición del cristianismo en esos territorios, donde, en condiciones más o menos precarias, según las épocas y los lugares, se ha mantenido hasta hoy; pero incluso en los escritos cristianos, el latín fue sustituido por el árabe, hasta el punto de que esta última lengua se utilizó para el aprendizaje de la latina, como atestigua el llamado *Glosario de Leiden* (Van Koningsveld, 1977, 1992; Corriente, 1991: 5-7). El texto que se comentará en este estudio corresponde precisamente a esa literatura cristiana en árabe, mucho más abundante de lo que la erudición occidental supone (Treiger, 2013 y sus bibliografías en la red). Los manuscritos cristianos del occidente del mundo árabe conservados son, en todo caso, muchos menos que los del oriente, lo que hace que los estudios sobre los primeros tengan todavía un mayor interés para el conocimiento de la historia lingüística del Mediterráneo occidental (Roisse, 2003; Monferrer Sala, 2006; Rodríguez Díaz, 2011).

El *Vat. Lat. 12900* es un manuscrito facticio, un infolio grande en el que aparecen encuadradas en tabla dos obras independientes, de origen y fechas distintos. La primera de ellas, en pergamino muy grueso y basto, se constituye como una hoja de guarda. Corresponde a un bifolio en cuarto, abierto y girado 90 grados en el sentido de las manecillas del reloj, con cuatro columnas en total, dos por cada cara del bifolio original, recto y verso. La columna de la izquierda está en latín y la de la derecha en árabe. El orden de lectura del libro original es el latino, es decir, de izquierda a derecha. Originalmente, el manuscrito del que procede el folio medía 27 x 20 cm, aproximadamente. La hoja doble conservada, completa, mide 27 x 37 cm. La escritura latina es visigótica y la árabe magrebí, del tipo usado en al-Ándalus, con algunas características específicas en los trazos verticales y otros detalles que afectan a las letras fácilmente confundibles (D'Ottone, 2013). Además, el texto está ampliamente vocalizado, algo que no es general en la escritura del árabe, que representa generalmente solo las consonantes y las vocales largas. En todo caso, Tisserant indica que no parece que se haya dado preferencia a las vocales breves características, es decir, aquellas que permiten establecer diferencias morfológicas y, por ende, semánticas (Bruyne y Tisserant, 1910: 330). La tinta del texto es marrón oscuro, con rúbricas en rojo. Una reproducción fotográfica en color se encuentra en D'Ottone (2013: 8), y otra más asequible, con una explicación sumaria del canónigo-archivero Felipe Peces Rata, en el portal en Internet de la catedral de Sigüenza (<http://www.lacatedraldesiguenza.com/es/portfolio/manuscrito-mozarabe-de-siguenza/>). En esa explicación se introduce una nota inexacta:

La [fotocopia] que se exhibe en esta vitrina no está completa, ya que la original contenía los versículos 1-15 (cap. 1) y los versículos 6-24 (cap. 3) de la *Epístola de San Pablo a los Gálatas*, y la presente fotografía solamente contiene, en cuanto al cap. 1, desde las últimas palabras del vers. 7 hasta la última palabra, exclusive, del versículo, 6 hasta el principio del vers. 16. Suponemos que habrá desaparecido el resto de la fotocopia, pues no es probable que la enviasen incompleta.

No hay noticia de que haya habido más de un folio, escrito en recto y verso, y ese folio contiene, efectivamente, la Epístola a los Gálatas, I, 1-15 y III, 6-24, precedida del consabido *argumentum*, como explicó Bruyne (Bruyne y Tisserant, 1910: 321). Puede ser que la confusión se deba a que el folio conservado corresponde en realidad a cuatro páginas, como se ha dicho, pero con la salvedad de que falta otro folio que se intercalaba después de lo que sería 1v. Es decir, lo conservado sería, en el manuscrito original, 1r / 1v // 4r / 4v, y faltarían, por tanto, cuatro páginas intermedias, que hubieran sido 2r / 2v // 3r / 3v.

Ello se explicaría fácilmente si se hubiera tratado de un libro formado por «folios sueltos, unidos mediante pestañas», pues así se ha descrito cómo se prepararon los bifolios en varios textos andalusíes (Rodríguez Díaz, 2011: 98). Además, el folio conservado se preservó gracias a que se encontraba pegado a la encuadernación del manuscrito seguntino 150, del que se despegó para su examen y recuperación. Este hecho se produjo con motivo de la visita a Sigüenza de Donatien de Bruyne en marzo de 1909 (Bruyne y Tisserant, 1910: 321), la cual propició la petición del traslado del manuscrito al Vaticano, para incorporarlo a los manuscritos utilizados en la revisión de la Biblia. Esta solicitud fue aceptada por el Cabildo. Al final del volumen se encuadernan dos cartas, que permiten reconstruir la historia final del manuscrito, su desplazamiento desde la catedral de Sigüenza, en España, a la Biblioteca Apostólica Vaticana.

La primera de estas cartas tiene impreso en el ángulo superior izquierdo: «Cabildo Catedral // de la // Santa Iglesia de Sigüenza». A continuación se encuentra el texto de la carta, en cursiva manuscrita:

[alineación derecha]
22 de Junio de 1922
Mgr. Giovanni Mercati
Prefecto de la Biblioteca Apostólica Vaticana
Monseñor

[alineación izquierda]

Cumplido el gratísimo deber de poner en su cono- // cimiento que el Cabildo Catedral, en sesión ordinaria // celebrada el primero del actual acordó acceder de buen // grado à sus deseos en orden á que permanezcan en // esa Biblioteca Apostólica Vaticana el Códice signado // con el número 150, que contiene en 49 hojas varias // Decretales y el fragmento bilingüe, latino-árabe de las // cartas de San Pablo, pertenecientes á la Biblioteca // de esta Catedral, y que fueron enviados a Roma en // el año 1910 por conducto del Ex[celentísi]mo Sr. Nuncio en Ma- // drid, hoy Eminentísimo Cardenal Vico, para que los // examinase la Comisión Bíblica.

Cumplo al mismo tiempo el deber de poner en // su conocimiento que este Cabildo Catedral tiene vivos // deseos de poseer una fotografía del fragmento bilin- // güe latino-árabe y agradecerá profundamente le en- // víe una fotografía de dicho fragmento, participándole // [verso] // á la vez su importe para remitírselo.

Con este motivo me es grato ofrecerme de Mons. // con la consideración más distinguida att[entísim]o s. s. q. b. s. m.

[firma y rúbrica] Men Hernandez
Dean

[Hay dos notas en italiano debajo de la cabecera del Cabildo, «en fecha 27 a 28» y «gracias al Exmo. Mr. obispo de S.»]

La segunda carta está escrita en una cuartilla apaisada, con sello de «EL OBISPO DE SIGÜENZA» en negro. El texto está escrito a máquina en tinta roja, con cruz y firma en negro y rúbrica. Al final se añadió a lápiz: «Mons. Eustachio Nieto y Martin».

[alineación derecha]

Julio 7 de 1922

[alineación izquierda]

Excmo. Sr. Prefecto de la Biblioteca Apostólica Vaticana

Mi distinguido y venerado Sr.: con suma satisfacción // he recibido su grata en la que me manifiesta se halla en su poder el docu- // mento que le ha dirigido este Cabildo, el cual hace constar que cede gratuita- // mente a la Biblioteca Vaticana el fragmento bíblico latino-arábico, que perte- // necía a este archivo capitular. Le felicito por esta adquisición, y le ruego // que, cuando se le presente ocasión, manifieste al Santo Padre la mas viva sa- // tisfacción que tanto este Cabildo, como yo, [estas dos comas en tinta negra] hemos experimentado al proporcio- // narle este pequeño consuelo, de tener en su Biblioteca el fragmento de referen- // cia, considerándonos muy orgullosos de tenerlo bajo su custodia.

Muy agradecido por las atenciones y deferencias que me dispensó cuando tuve // el gusto de conocerle en esa, sabe que es suyo siempre affmo. amigo. s. s. y // cap. q. b. s. m.

[cruz] El Obispo de Sigüenza

[rúbrica]

El plural *permanezcan*, en la primera de las cartas, parece indicar que el folio arabolatino, al despegarse, se había separado del manuscrito, aunque en la actualidad está encuadernado conjuntamente. También es preciso corregir el número de folios del manuscrito de las *Decretales*, que no son 49, sino 50, puesto que hay un error de numeración. La etapa final de ese folio arabolatino único hasta hoy queda, por lo tanto, bien documentada, para lo que pueda interesar a los estudiosos de la historia del libro. En el manuscrito se encuentra otra información complementaria de posesión. En la intercolumna *c/d* del verso, en la disposición actual, se lee: «este libro es de garcia fernandez» (Bruyne lee «Fernando»), en letra del siglo XIV, lo que permite suponer que el desmembramiento del manuscrito sería posterior. Despejada esa incógnita, hay dos aspectos fundamentales que deben considerarse, cada uno de los cuales tendrá sus correspondientes ramificaciones, algunas de las cuales no podrán tener espacio en estas páginas.

Corresponde ocuparse, en primer lugar, de la fecha de composición, para cuya determinación se cuenta con elementos de dos suertes: latina y árabe, puesto que el texto está escrito en ambas lenguas y con las correspondientes grafías. El texto latino está escrito en escritura visigótica. Bruyne confiesa que corrigió su primera y apresurada fechación del texto, que dató en el siglo X durante su estancia en Sigüenza, para llevarlo a una fecha anterior, al siglo IX (1910: 321-323) o principios del siglo X, como señala Tisserant en el mismo trabajo (p. 324). Allí también se afirma la contemporaneidad del latín y el árabe, así como que hay indicios convincentes de que el árabe se escribió primero, porque el texto latino parece doblarse al espacio que había quedado libre tras escribir el árabe. Como concluye Tisserant, lo que está claro es que se trata de una composición única, estrictamente contemporánea. Dicho esto, es preciso añadir inmediatamente que los dos textos son independientes, en el sentido de que el texto árabe no es una traducción del texto latino paralelo, y así lo señaló Tisserant (Bruyne y Tisserant, 1910: 335). Este detalle es más

relevante en lo que concierne al texto árabe, puesto que se trataría de una versión anterior a las traducciones evangélicas al árabe en al-Ándalus postuladas por los historiadores posteriores.

Antes de entrar en la discusión de algunos aspectos del contenido, conviene completar el análisis de la grafía del manuscrito con los resultados de un trabajo reciente (D'Ottone, 2013). Este estudio se beneficia de conocimientos sobre la evolución de la escritura y de estudios paleográficos desarrollados durante más de un siglo, y se sitúa en un punto mucho más concreto: el de la evolución de la escritura magrebí y el lugar especialísimo que este documento ocupa en ella. Un rasgo peculiar del texto sería la coincidencia de soluciones en grafía árabe y latina, como la forma especial del signo de la duplicación en árabe (*tašdid*), un semicírculo sobre la consonante (pero a veces bajo ella), que coincide con la letra *u* sobrescrita del texto latino (D'Ottone, 2013: figuras 8-11). Una serie de coincidencias gráficas llevan a esta autora a postular que el texto árabe y el latino fueron escritos por la misma mano. En particular, parece interesante destacar su observación acerca del f. 1r.º, línea 8 de la columna de la derecha, en la que se lee el título: *al-risāla ilā ahl al-Ġalāziyya* (*sic*, pero en el ms. y en la fig. 14 se lee claramente *Ġalāziyya*) cuya ligadura *lam-alif* en *lā* «se puede comparar a *th* en la palabra *anathema* al final de la tercera línea del f. 1v.º» (D'Ottone, 2013: 12 y figuras 13 y 14). Existen otras claras afinidades entre grafías árabes y latinas, cuidadosamente analizadas y reproducidas en el estudio (figuras 15-18). Esta conclusión parece ser opuesta a la afirmación de Rodríguez Díaz (2011: 89) según la cual «no existen síntomas de *arabización paleográfica* en la visigótica de los cristianos de Córdoba, Mérida o Sevilla». La comparación de este texto con el ejemplar del *Kitab al-siyar* de la biblioteca de Kairouan (D'Ottone, 2013: 13), cuya segunda parte se terminó, en escritura abbasí, en el año 883, mientras que el resto del texto, escrito en magrebí, es de 990, permite situar el ms. *Vat. Lat. 12900* en un período inicial de esta escritura y fecharlo a finales del siglo IX d. C. (III H). La datación del texto latino en escritura visigótica concuerda con esa fecha.

El tipo de instrumento utilizado tiene su natural repercusión en el texto resultante (Déroche, 2004: 79-80). Si bien la escritura magrebí se caracteriza por la utilización del cálamo puntiagudo, las glosas y anotaciones, que pueden aparecer indistintamente en latín y árabe en diferentes manuscritos españoles y que se deben a la misma mano, permiten comprobar que los escribas empleaban alternativamente las dos lenguas y, naturalmente, no cambiaban de instrumento al pasar de una a la otra. Mayor interés para el texto estudiado tiene la observación del mismo Déroche (1994: 80) en la que contraponen la tendencia conservadora en el tipo de grafía árabe que caracterizaba a Sicilia y Túnez con la tendencia innovadora que se prefirió en al-Ándalus. La influencia del sistema de escritura árabe en el latino no debe llamar la atención, puesto que parece probado que la sustitución del texto corrido típico del latín y el griego, sin separación de las palabras, fue sustituido por la práctica de separar los vocablos como consecuencia del influjo de las traducciones del griego al árabe, en las que, frente al original griego, el árabe introducía espacios entre ellas (Saenger, 1997: 120-130, citado por D'Ottone, 2013: 14, nota 41).

Tras estas observaciones sobre la historia, la grafía, la fecha y la estructura formal del manuscrito, pueden hacerse otras, de tipo general, que resalten aspectos lingüísticos de un texto escrito por un escriba que maneja el latín y el árabe y que copia dos textos paralelos,

si bien no son traducción uno del otro. Se tratarán tres aspectos solamente y de modo limitado, una nota fonética, otra sintáctica y otra léxica. En lo concerniente a la fonética, el texto árabe utiliza la forma *Ġalāziyya* en correspondencia con el latín *Galatia*, que los manuscritos orientales transcriben con *tā* como *Ġalāṭiyya*. Este detalle ya había sido señalado por Tisserant (Bruyne y Tisserant, 1910: 332). Se trata de un ejemplo de palatalización de [tj] que coincide con otros casos señalados en otros trabajos anteriores (Marcos-Marín, 2015), con ejemplos como lat. *caputia* «cabeza» > ár. *Kabudja* en el topónimo argelino reiterativo *Rās Kabudja* (*Rās* significa «cabeza» en árabe), lo que obliga a suponer una palatalización en afrorrománico. Se puede agregar a ello la etimología popular que, sumada a la evolución fonética, lleva del lat. *Caesaria* > Cesaria > C'esaira, por la Mauretania Caesariensis, al ár. *Djezair* (al-Djezair, con el artículo, «Argelia»), y que demuestra la palatalización de [ke] en afrorrománico. Coinciden pues el afrorrománico y el iberorrománico en la palatalización de oclusivas por inflexión, causada por la vocal o semiconsonante palatal posterior.

Además de las consecuencias fonéticas, pueden extraerse otras, de tipo cultural, como la independencia de la terminología cristiana andalusí respecto a la cristiana oriental, e incluso divergencias textuales entre los textos hispanos cristianos. La limitación numérica de los textos disponibles no permite determinar si esta afirmación se circunscribe a algunos textos o si se trata de una tendencia cultural más amplia. El léxico del texto árabe apoya la tesis de que se desarrolló en al-Ándalus una terminología específica para la esfera religiosa, que coincide con rasgos presentes en el *Glosario* de Leiden. Tisserant (Bruyne y Tisserant, 1910: 328-329), limitado por los conocimientos paleográficos y codicológicos de su tiempo, se limitó a comparar el texto de Luc. 22, 58 del manuscrito de Madrid (BNE 4917) con el de Munich (Aumer 238). Las diferencias entre las dos versiones árabes son indiscutibles, lo que lleva a concluir que existe una diferencia entre una primera tradición de traducciones bíblicas, más libre, frente a la segunda que, como es la tendencia general que se va imponiendo en el mundo cristiano, es más literal. *Vat. Lat. 12900* ofrece una versión árabe de la epístola en la que se intercalan glosas del traductor, quien amplía así el ámbito del texto paulino, sin duda para adaptarlo a lo que percibe como necesidades de su público.

Pese al más de un siglo transcurrido, el estudio lingüístico parcial de Tisserant (Bruyne y Tisserant, 1910: 332-335) sigue siendo el más completo. A falta de la edición y estudio detenido que el manuscrito merece, pueden señalarse algunos rasgos lingüísticos del texto árabe que señalan unas variantes sintácticas o léxicas de interés. Los usos de las preposiciones se alteran con frecuencia en las lenguas en contacto, y ello invita a tomar en cuenta el uso de ár. *min* por lat. *per* (*min insān, per hominem*, I, 1), cuando la correspondencia del ár. *min* es habitualmente con lat. *ex* o *ab*. En I, 12 la preposición latina *ex*, en el sintagma *ex fide*, se traduce por *min ʿalā* «de sobre», para explicar que «la Ley no reposa sobre la fe» (Bruyne y Tisserant, 1910: 334).

Es en el léxico donde las correspondencias árabolatinas resultan más iberorrománicas o, quizás más precisamente, románicas andalusíes. El mejor conocimiento del léxico del *Glosario* de Leiden (Corriente, 1991) permite un estudio más seguro de esas correspondencias que Tisserant señaló:

Latín	Epístola y Glosario	Latín	Epístola y Glosario
suscito	*HYW	reputo	*ϚDD
gratia	*MNN	providens	*ϚBR
evangelium	*BŠR	prenuntio	*XBR
subverto	*ZLZL	gens	qabilatu, Ϛaširatu
suadeo	*RḌW	<i>pero</i> gentes	*JNS
coetaneus	*NZR	sperno	*NQḌ
genus	*RHT, *QBL	evacuo	*BTL
<i>pero</i> genus meus	qabilatī	transgressio	*ϚSY
segrego	*XZL	mediator	*WST
iustitia	*SLH	concludo	*DYQ, *TBQ

El *Glosario* conservado en Leiden se copió en el último cuarto del siglo XII para enseñar latín a hablantes de árabe; pero la correspondencia de las soluciones léxicas de este texto paulino del siglo IX con las que el códice de Leiden aporta hace suponer que existió una tradición de glosarios, de modo similar a lo que ocurrió en el dominio románico, que explica la similitud de estas soluciones. Téngase en cuenta que siempre se trata de la lengua escrita.

El texto comienza con un breve argumento en el cual se aclara que los gálatas son los griegos, que los falsos profetas intentaron que regresaran a la ley y a la circuncisión y que el apóstol los hizo volver a la fe verdadera con esta carta, escrita en la ciudad de Éfeso. Hay que notar en ese preámbulo tres puntos: la necesidad de explicar a un lector occidental quiénes eran los gálatas y la referencia a la circuncisión y a la fe verdadera. Si el texto se escribió en Sigüenza, se sitúa en el marco de uno de los dos obispados situados al norte del río Tajo, de cuya pervivencia en la segunda mitad del siglo IX se tiene constancia. Así lo señala Aillet (2010: 49), aunque su conocimiento del texto se limita al estudio de Bruyne y Tisserant un siglo antes. En esa zona habría persistido, por lo tanto, un grupo cristiano activo, en su proceso de introducción del árabe como lengua auxiliar, puesto que, aunque el latín no dejó de ser lengua litúrgica, la comunicación efectiva exigía el uso de la nueva lengua. A este grupo se debería una traducción de textos del *Nuevo Testamento* que precede en al menos medio siglo a la traducción al árabe de los *Evangelios* de 946. Cada vez hay mayor consenso entre los investigadores sobre la posibilidad de que existieran traducciones de los textos del *Nuevo Testamento* al árabe desde fechas relativamente tempranas, anteriores a los textos conocidos, a medida que se fue completando el proceso de arabización de al-Ándalus y el latín dejó de ser una lengua aprendida en la escuela. No

hay que confundir este proceso de abandono temprano del latín como lengua escolar y escrita con una temprana desaparición del romance andalusí, heredero de la lengua latina. Al menos en las primeras generaciones tras la conquista musulmana, la comunicación entre hispanos e invasores se tuvo que producir entre iberorrománico y afrorrománico, es decir, entre las lenguas románicas del norte y las del sur del Estrecho de Gibraltar. Desde el punto de vista de la situación lingüística de al-Ándalus, la interpretación más plausible sería que en un extremo del *continuum* se situaría el latín, como lengua litúrgica, pero ya no activa o usada por la población y, desde luego, no como lengua hablada. Ese papel de lengua de comunicación, de la escuela y de la cultura general en la comunidad había sido ocupado, en el otro extremo del espectro, por el árabe, en el cual la manifestación escrita estaba codificada canónicamente. Entre los dos extremos, latín y árabe escrito, se situarían el árabe andalusí y el romance andalusí, como lenguas en contacto y con interferencias, en un proceso de sustitución que culminó con la desaparición de las variantes románicas andalusíes. Cuando las hablas romances se impusieron de nuevo en Hispania, se trataba de las variantes del norte, llevadas al sur en el proceso de la Reconquista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AILLET, Cyrille (2010). *Les mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IX^e-XII^e siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- BRUYNE, Donatien de, O. S. B. y TISSERANT, Eugène (1910). «Une feuille arabo-latine de l'Épître aux Galates», *Revue Biblique*, sér. 11, t. 7, pp. 321-335.
- CASTRO CORREA, Ainoa (2015). *Visigothic script versus Caroline minuscule: The collision of two cultural worlds in twelfth-century Galicia*, tesis para el grado de licenciatura en Mediaeval Studies. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- CLARK, Charles Upson (1920). *Collectanea Hispanica, Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, 24, September 1920. Paris: Champion.
- CORRIENTE, Federico (1991). *El Léxico árabe estándar y andalusí del Glosario de Leiden*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos.
- DEROCHE, François (1994). «O. Houdas et les écritures maghrébines», en A. Ch. Binebine (ed.), *Le manuscrit arabe et la codicologie*, Colloques et séminaires, 33, Rabat, pp. 75-81.
- DEROCHE, François (2004). *Le livre manuscrit arabe. Préludes à une histoire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1995). *Manuscritos visigóticos del sur de la Península. Ensayo de distribución regional*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- D'OTTONE, Arianna (2013). «Al-ḥaṭṭ al-maḡribī et le fragment bilingue latin-arabe Va.Lat. 12900: quelques observations», *Les écritures des manuscrits de l'Occident musulman, Les rencontres du Centre Jacques Berque*, 5, Rabat, pp. 7-18.
- MARCOS MARÍN, Francisco (2015). «Latín, beréber, afrorrománico, iberorrománico y romance andalusí. Interacción, desaparición y pervivencia de lenguas», *Revista Iberoamericana de Lingüística*, 10, pp. 33-91.
- MASER, Matthias y HERBERS, Klaus (eds.) (2011). *Die Mozaraber. Definitionen und Perspektiven der Forschung*. Berlin: LIT.
- MILLARES CARLO, Agustín (1963). *Manuscritos visigóticos. Notas bibliográficas*. Monumenta Hispaniae Sacra I. Barcelona-Madrid: CSIC.

- MONFERRER SALA, Juan Pedro (2006). «Manuscritos árabes cristianos en España. Notas preliminares», en M. J. Viguera y C. Castillo (eds.), *Los manuscritos árabes en España y Marruecos. Homenaje de Granada y Fez a Ibn Jaldún*, Actas del Congreso Internacional, pp. 193-210.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena E. (2011). «Los manuscritos mozárabes: una encrucijada de culturas», en Matthias Maser y Klaus Herbers (eds.), *Die Mozaraber. Definitionen und Perspektiven der Forschung*, pp. 76-103.
- ROISSE, Philippe (2003). «Redécouverte d'un important manuscrit "arabe chrétien" occidental: le ms. Raqqāda 2003/2 (olim Kairouan 1220/829)», *Collectanea Christiana Orientalia*, 1, pp. 279-285.
- SAENGER, Paul (1997). *Space Between Words. The Origin of Silent Reading*. California: Stanford University Press.
- TREIGER, Alexander (2012). «The Arabic Tradition», versión en línea revisada de *The Orthodox Christian World*, ed. De Augustine Casiday, London: Routledge, pp. 89-104, en línea: http://www.academia.edu/3674236/The_Arabic_Christian_Tradition_An_Overview [consulta: 28/06/2016].
- VAN KONINGSVELD, P. Sj. (1977). *The Latin-Arabic glossary of the Leiden University Library: A contribution to the study of Mozarabic manuscripts and literature*. Asfār: Publikaties van het Documentatiebureau Islam-Christendom van de Rijksuniversiteit te Leiden; Leiden: New Rhine Publishers.
- VAN KONINGSVELD, P. Sj. (1992). «Andalusian-Arabic Manuscripts from Christian Spain: a Comparative Intercultural Approach», *Israel Oriental Studies*, XII, pp. 75-110.
- VIGUERA, María Jesús y CASTILLO, Concepción (eds.) (2006). *Los manuscritos árabes en España y Marruecos. Homenaje de Granada y Fez a Ibn Jaldún*, Actas del Congreso Internacional. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Fundación El Legado Andalusi.

AVATARES DE LA TEORÍA. ENTRE LA HISTORIA LITERARIA Y LA HISTORIA DE LAS TEXTUALIDADES

Juan José MENDOZA
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
y Crítica Textual – Seminario de Edición y Crítica Textual
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) (Buenos Aires)

1. ECLIPSES DE LA TEORÍA

Una serie de diagnósticos en torno a la crisis de la teoría sobrevienen desde hace algunos años. Teóricos de las más disímiles tradiciones de lectura hacen notar determinadas transformaciones que embargan a los estudios literarios una vez pasado aquel momento de apogeo que se cifra entre los años sesenta y setenta del siglo xx. Para teóricos como Antoine Compagnon (o Jacques Rancière, *et al.*), a la tan mentada crisis de la teoría se debe contestar con más teoría, esto es, emplazando en el territorio de la teoría y de la crítica el rasgo antimoderno —antimodernizador— y, esencialmente, anacrónico que habita en el corazón siempre histórico de lo literario (2005). Situados en el extremo opuesto de estas posiciones, para *corrientes en torno al cibertexto y la virtualidad*, tal como podría llamarse a determinadas corrientes teóricas y a autores de finales de los años noventa y comienzos del siglo xxi —entre quienes se puede situar a Katherine Hayles, Espen Aarseth, Marie-Laure Ryan, Philippe Bootz *et al.*— se trataría en cambio de arrastrar el territorio de la teoría hacia el ámbito de «nuevos objetos de estudio», siguiendo un periplo ya antes hecho por los *cultural studies*. Para esta perspectiva habría un nuevo momento de los estudios literarios, que estaría señalado por el advenimiento de una naturaleza propiamente nueva de las inscripciones que, con el hipertexto, acelera tradiciones narrativas anteriores, como las del laberinto y la virtualidad, para pergeñar con todas ellas una nueva

era de los textos. Aun así, la emergencia desde los años ochenta de una *literatura digital* o una *literatura cibernética* produce división en los estudios literarios. Para Espen Aarseth, por ejemplo, la tradición de la teoría literaria es incompleta pero no irrelevante. El *ciber-texto* no nombraría tanto un tipo determinado de texto sino una *perspectiva* «de todas las formas de textualidad, un modo de expandir el alcance de los estudios literarios para incluir fenómenos que hoy se perciben como externos a —o marginados por— el ámbito de la literatura» (1997: 139). El diagnóstico de Aarseth hace notar que, aun cuando nuevas formas de la textualidad están efectivamente emergiendo, también son las antiguas condiciones de los textos las que hacen posibles esas emergencias.

Para Josefina Ludmer, por su parte, ya desde una tradición más vernácula, la teoría también se corresponde con un momento muy puntual del siglo xx, circunscripto a los años sesenta y setenta. Para ella, la palabra teoría pronunciada en los 2000 pareciera nombrar algo arqueológico, algo circunscripto a un momento muy puntual del siglo xx: «Si buscás en Internet o en bibliotecas títulos de libros en los que aparezca la palabra *teoría* los vas a encontrar concentrados en los años sesenta y setenta, después deja de existir» (2011). ¿De lo que se trata entonces es de pensar algo nuevo, algo que de ninguna manera puede seguir siendo concebido bajo los espectros de la teoría? ¿De qué se trataría exactamente?

Desde múltiples perspectivas —aun cuando se trate de seguir haciendo una teoría intempestiva o anacrónica como la que postula Compagnon—, recrea una crítica contemporánea con fragmentos de pasado, capaz así de visualizar el rasgo antimoderno incluso en aquellos movimientos estéticos que hicieron de la modernidad, el *snobismo*, el diletantismo y el cosmopolitismo un valor —se vislumbra la presencia de una serie de transformaciones que atañen a los textos o, incluso, a la emergencia de nuevos tipos de textualidades—. ¿Qué hacer entonces? ¿Replegarse en la literariedad, siguiendo convicciones más firmes y gustos ya adquiridos, haciendo una apuesta fuertemente anacrónica por la autonomía de la literatura? ¿Fundar nuevas disciplinas acaso, aun cuando este sea un momento en que incluso la propia noción de *disciplina* aparece fuertemente cuestionada? ¿Habría en la actualidad una disolución de las disciplinas del siglo xix tal y como las mismas fueron evolucionando a lo largo de todo el siglo xx? Ante las dificultades de las posiciones únicas, apelando a la interdisciplinariedad y a las *trans-disciplinariedad-es*, en todos los casos diferentes perspectivas críticas se asumen desde hace algunas décadas bajo la forma de nuevas *prácticas cruzadas*. ¿Cuáles serían esas nuevas *prácticas cruzadas*?

2. EXTENSIONES DE LA CRÍTICA

A propósito de la emergencia de un nuevo estado de la literatura y de una nueva cultura de las artes (Laddaga, 2006) —dada la emergencia de la denominada *literatura cibernética*, la *literatura ergódica*, el *arte digital*, la *ciberpoesía*, la multiplicidad de la mirada, el *hipertexto*—, son muchos los teóricos que desde hace varios años también vienen visualizando las extensiones de la mirada crítica hacia un conjunto de fenómenos nuevos.

Para los teóricos de la ciberliteratura habría un estado conservador de las ciencias humanas, según el cual nada se puede estudiar si no es desde un campo específico, un campo de trabajo reconocido, un territorio disciplinar instituido. Parafraseando a Saussure, podría decirse: *El tipo de objeto crea el campo*. Más allá de los esfuerzos insumidos en el si-

glo xx, por la constitución de objetos abstractos y virtuales que fueran el resultado de la imaginación teórica, una gran cantidad de las disciplinas que pergeñaron el arsenal teórico de las humanidades y de las ciencias sociales se establecieron desde finales del siglo xix en torno a la identificación de objetos que hoy nos son legados como efectivamente *preexistentes*. Así es como se habría producido una configuración empírica del campo. Literatura, historia, antropología, comunicación, educación, psicoanálisis, lingüística se configuraron alrededor de prácticas y objetos específicos: el pasado, la obra, los autores, la escena, los medios, la escuela, el lenguaje, el inconsciente. Aplicado a los estudios literarios sería difícil no considerar a la crítica y a la teoría literaria, a la filología y a la ecdótica como todo un conjunto de prácticas reunidas alrededor de ese objeto, a la vez físico e imaginario, virtual y concreto, que es el texto. En este contexto es curioso que nunca se haya formalizado propiamente una Historia de los Textos o una Historia de las Textualidades como *disciplina*, más aún cuando es precisamente esa una historia que ha estado acechando en el corazón de muchas prácticas que, efectivamente, haciendo otra cosa también hacían historia. Y no es difícil ver incluso esta serie de prácticas, reunidas alrededor de ese objeto específico que es el texto, como un progresivo efecto de la invención de la imprenta. Relacionada con esta doble naturaleza material e inmaterial de los textos, es precisamente la imprenta la que funda toda una serie de profesiones nuevas: las de impresor —que surge en el siglo xvi—, escritor, crítico, editor, librero —que surgen entre los siglos xviii y xix— y la más moderna de todas ellas, la de teórico de la literatura, que surge en el siglo xx.

Una de las preguntas centrales de nuestra época podría consistir en interrogarnos por aquello que está sucediendo ahora con los textos. Las tradiciones y los textos se están moviendo a una velocidad nueva. Hay un progresivo movimiento de los textos y de las tradiciones hacia una serie de territorios disciplinares novedosos. Allí los textos son el resultado histórico de las propias transformaciones que se libraron en la edad de la imprenta, pero, a la vez, también son portadores de una serie de mutaciones en las que se anuncia el surgimiento de una nueva era posguttenberguiana. ¿Cuál sería el estatuto de la textualidad contemporánea?

3. LAS TRANSFORMACIONES

Visto en retrospectiva, el *cibertexto* no ha sido en los últimos años una nueva forma de texto exactamente. Sí se produjo una progresiva expansión de la crítica hacia el territorio de la *hipertextualidad*: la expansión de la crítica y de lo literario hacia fenómenos nuevos e incluso marginales dentro de la tradición moderna de la literatura, que renovó la mirada no ya solo sobre los textos, sino también sobre una serie de otros objetos culturales: *hipertextos*, *film footages*, *apropiacionismo*, *proyectos de digitalización*, *poéticas tecnológicas*, entre toda una serie de procedimientos y técnicas que ripean tradiciones, samplean pasado o reescriben obras específicas. De ciertas expansiones de la crítica ya venían dando cuenta una serie de movimientos disciplinares fundados algunos años antes, precisamente como resultado de esa expansión de la mirada hacia otros objetos nuevos, enmarcados muchos de ellos en la corriente de los *cultural studies*, tal una cartografía que Miguel Ángel Garrido Gallardo nos ayuda a reconstruir: materialismo cultural (Raymond Williams), pragmatismo (Richard Rorty), nuevo historicismo (Harold Aram Veesser), teoría poscolo-

nial (Edward Said), multiculturalismo (Itamar Even-Zohar), feminismo (Toril Moi), estudios de género y teoría queer (Teresa de Lauretis, Judith Butler *et al.*). Quizá las teorías del hipertexto, muchas de ellas ancladas en el positivismo instrumental y en la propia fascinación maquínica de la que no supieron desprenderse, debieron lidiar desde sus orígenes con muchas de las críticas que heredaron de los estudios culturales, acusados de ser ellos el efecto colateral de la recepción del estructuralismo y del postestructuralismo en los Estados Unidos o, sencilla y llanamente, el emergente teórico de academias primermundistas tomadas por rasgos de un neoliberalismo posmoderno. En ese escenario, las teorías del hipertexto, que se elaboraron entre fines del siglo xx y comienzos del XXI, muy poco pudieron hacer para desarrollar un programa de trabajo verdaderamente renovador en el campo de la teoría y de la crítica, que, a la luz de los últimos años, sigue manifestando su vitalismo para comprender la dimensión textual de la literatura y para sobrellevar la pesada carga de las tradiciones, pero que, asimismo, evidencia muchas de las debilidades que le ha deparado la pérdida de su antiguo poder canonizador. Cuestionada la idea misma del *valor literario* como criterio crítico, la teoría también fue relevada de su capacidad para impartir *criterio estético*, y ese rol fue recuperado paulatinamente por el periodismo cultural o la *crítica* publicitaria del mercado editorial, o incluso le fue delegado a los algoritmos de búsquedas en Internet, que también establecen jerarquías, criterios automáticos para la lectura. Pasadas las exigencias de una renovación disciplinar, que solo al parecer terminó replegando a la teoría y a la crítica literaria sobre su propia tradición —historia de las ideas, historia literaria, historia de la crítica, metacrítica—, se continúan imponiendo, sin embargo, una serie de transformaciones que atañen a los comportamientos de la textualidad en el presente y que, como tal, todavía interpelan el porvenir de la teoría. Nuevos tipos de textualidad, nuevos objetos de estudios y nuevas maneras de leer continúan golpeando a la puerta de la teoría y de la crítica literaria, sin encontrar, aparentemente, a nadie del otro lado, promoviendo una serie de transformaciones de grado que la crítica, en muchos casos, todavía continúa vislumbrando de reojo, como una definitiva amenaza a su estatuto disciplinar. Es que si los textos literarios que le dieron fundamento continúan vigorizando su lugar de posición en el canon occidental: ¿por qué habría de abandonar la crítica a los textos literarios y a la literatura como sus objetos históricos por excelencia? ¿En nombre de qué artefacto digital con obsolescencia programada abandonar ese enorme acervo bibliográfico? Una de las claves de los *nuevos objetos* pudiera estar dada en el hecho de que la era digital hace una apología por el *género menor*. Así, el presente nos lega una serie de intervenciones que se imponen como pequeñas partículas de textualidad que se superponen en la cadena de montaje de las tradiciones. Hipervínculos, enlaces, glosas, fragmentariedades proliferantes, notas al pie, notículas, detalles: todo ello nombra a los *nuevos géneros* y a los nuevos modos de la textualidad contemporánea. Formas de textualidad que, debe decirse, también gozan de su tradición en la milenaria historia de la cultura letrada.

4. USUARIO Y SISTEMA

Ante el cambio de circulación de los textos que el estado actual de la cultura supone —¿cuál es el comportamiento literario de determinados textos?—, se imponen también una serie de interrogantes nuevos. Ya no solo las preguntas por el sentido, sino también

los interrogantes acerca del funcionamiento de los textos: ¿cómo funciona un texto? Y la pregunta por la literariedad misma: ¿qué último resto de literariedad sobrevive en los *cibertextos*?

En este contexto, Miguel Ángel Garrido Gallardo sugiere establecer marcos específicos para la comprensión del hecho literario como algo ya históricamente definido. Lo que se entiende por literatura debe ser algo que concierne a un momento muy preciso de la historia, que va de finales del siglo XVIII —cuando Madame de Staël enarboló la noción más o menos estable y que todavía se conserva de literatura (2009: 380-381), y que, con los cambios que efectivamente pueden computarse, todavía llega hasta el presente— a los *tiempos posteriores a la época literaria* (2009: 397). Si bien la palabra ya aparecía en Quintiliano, la noción moderna de la literatura fue acuñada por Madame de Staël en 1799, en su tratado *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, donde expresamente presentaba su programa de consideración del hecho literario como un hecho social:

Es necesario representar la importancia de la literatura, considerada en su más lata acepción; es decir encerrando en sí los escritos filosóficos y las obras de imaginación, cuanto concierne finalmente al ejercicio del pensamiento en los escritos, excepto las ciencias físicas (1829: 27).

Así, Garrido Gallardo genera el marco para la consideración de la serie de interpelaciones que la era digital impone a la literatura desde una nueva ontología extraña a la cultura letrada. Concebido desde ese marco, lo que se entiende o se ha entendido por literatura no debería en absoluto ponerse en consideración con otras expresiones estéticas que desdibujarían o volverían borrosa, como en efecto sucede, la propia *literariedad de lo literario*. Incluso así, y puesto a pensar el concepto de *ciberliteratura*, Garrido Gallardo no desconoce la emergencia de un nuevo campo abierto en la intersección misma que se produce entre *literatura* y *cíber*. Un nuevo campo que, aun considerando su pertinencia solo posible fuera de los estudios literarios propiamente dichos, se impone, sin embargo, como un intersticio, una encrucijada entre dos universos portadores de tradiciones extrañadas. En este nuevo contexto: ¿cómo comprender las antiguas funciones (sociales, culturales) de la literatura? ¿Qué es lo que queda de ellas? Una pregunta clave aquí, que puede emerger incluso como un modo de respuesta a las preguntas anteriores, consiste en comprender si el cibertexto, el hipertexto, o Internet en particular, no ocupan una parte importante del lugar cultural que antaño le correspondió a la literatura. La pregunta sobre la función social del arte y la literatura (ya sea entendida en su carácter ocioso y pasatista, político o cultural, o atendiendo incluso a aquella función catártica que Aristóteles le asignaba al teatro en la época clásica) redespiega el sentido de las investigaciones en torno al pasaje de la lectura intensiva a la lectura extensiva en el siglo XVIII, y resignifica la indagación actual respecto a la lectura como barrido automático de fragmentos en tiempos de Internet, *capitalismo* y *esquizofrenia*.

Es en este contexto donde convergen indagaciones como las de Marie-Laure Ryan acerca de la virtualidad, una condición que conecta con aquella vocación del posmodernismo por la falsificación. La virtualidad genera un efecto de lugar —una ilusión de pertenencia— que, mediante Internet, hace una excesiva ostentación de su poder para crear simulacros, atrayendo para sí una serie de atributos que hasta antes de la cultura audiovisual eran

patrimonio casi exclusivo de la cultura libresca. Mundos compensatorios, universos de evasión, la era digital toma de la literatura su capacidad para crear otros mundos. Es que Internet hace un uso laxo de todas las tradiciones narrativas y convierte a las copias en algo incluso más *deseable* que el original, promoviendo la emergencia de un *pasado virtual* —siguiendo con aquella apología de los géneros menores que la época celebra— y remozando planteos de sociedades secretas o mundos paralelos ya ensayados por la literatura. Como en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, por ejemplo, donde Borges remite a una sociedad secreta remota que decide fundar un universo y lo imagina dotado de sus animales, sus geografías, su lenguaje, tal una cosmología enciclopedista que, con fascinante poder de anticipación, se adelanta a todo lo que efectivamente ahora también puede vislumbrarse en Internet.

Como en *Tlön...*, el pasado virtual y omnipresente de la era digital se vuelve atemporal y versátil, al mismo tiempo plástico y manipulable, tal como también anticiparon las distopías norteamericanas y soviéticas del siglo xx —desde Yevgeny Zamiatin y George Orwell a Aldous Huxley y Ray Bradbury, pasando por la literatura ciberpunk de William Gibson y Neal Stephenson—. ¹ El pasado deviene también un lugar en el que la historia es despojada nada menos que de su propia historicidad. Y allí es donde ese pasado historicista —reducido solo a un conjunto de fechas y datos intercambiables, cuasivacios— se vuelve sampleable y reeditable. La era digital emerge entonces como la era de los condenados a lo virtual, los condenados a la falsificación permanente de lo plural —y ya nunca de lo único extraviado en el océano proliferante de la reproducción—. Uno de los problemas cruciales aquí radicaría en que, aun las muchas impugnaciones que puedan librarse contra ese estado de cosas, no muchas parecen ser las alternativas a este presente caracterizado por el *hiperrealismo capitalista*, tal una de las consideraciones que utiliza Mark Fisher para referirse a las condiciones culturales que hacen a la inexorabilidad aparente del capitalismo tardío. En efecto, dado el imperio de la falsificación que se yergue sobre nosotros, y dado en el siglo xx el «colapso de las totalidades —fundamentalmente, el de la totalidad histórica—» (Funes, 2013: 18), ya no parecen quedar rastros de un mundo *verdadero* al cual se pueda regresar. Agotada la instancia de los grandes relatos, ya no aparece la alternativa de un universo de sólidas características a la cual se pueda regresar —no al menos sin reconocer consideraciones como las de Heidegger a propósito de la crisis del sujeto y de la representación—. Así, ante la pregunta sobre dónde regresar, la naturaleza o los grandes relatos ya no parecen ser una respuesta. ¿Ante la falta de una alternativa consensuada, la humanidad se abisma en aquello que, bajo las aparentes formas de lo fluido, lo potente y lo abierto, no exhibe ninguna otra forma más que la de lo *interpérico*? ¿Se trata de una intemperie nueva?

Lo-Abierto-Nuevo está caracterizado también por la creación y la proliferación de lenguaje. La multiplicación seriada de literatura en la era hiperdatificada e hiperdatificante del presente genera escrituras frías, caracterizadas por la proliferación de datos que licúan las diferencias. Pero es de notar que, en este contexto, el campo literario emerge como un campo hiperespecífico de lenguaje en el que un inconmensurable acervo de textos del pasado todavía pelea por su autonomía, en medio de un ambiente que mixtura e hibridiza todo lo que toca con, precisamente, más textos. Si el Estado narra, si las religiones narran, si los partidos políticos narran, si la publicidad y las tecnologías narran, ¿cuál sería la espe-

¹ Todo mito cultural cimienta su propio canon o, incluso, detrás de cada mito de la cultura hay un determinado corpus de textos que lo fundamenta.

cificidad de lo literario? ¿No habría que quitarle un poco de narración al mundo? ¿Renunciar a las narratividades del presente acaso? ¿De qué modo abjurar al imperio de los microrrelatos efímeros y proliferantes que se generan en las máquinas de la historia y en la fábrica de *realidades* en las que se fundamenta la fugacidad de lo contemporáneo? Quizá la historia sea efectivamente la respuesta.

5. HISTORIA LITERARIA

Una serie de trabajos relativamente recientes de Leonardo Funes vuelven la mirada sobre la posibilidad de pensar en la historia literaria como una coartada teórica clave tras la serie de diagnósticos que vienen vaticinando la crisis terminal de la teoría. Agotadas las posibilidades de la crítica para comprender las transformaciones informáticas de la textualidad, e imposibilitada también la crítica de los medios para comprender el estatuto de la hipertextualidad contemporánea, el campo nuevamente abierto por la historia literaria (Hans Ulrich Gumbrecht, David Perkins, *et al.*) emerge como un territorio firme en el cual refugiar la potencia de la teoría y de la crítica ante los crecientes avatares disciplinares:

La apuesta por la historia es una apuesta fuerte: implica sostener que, en estos comienzos del siglo XXI, no existe mejor marco conceptual y teórico para estudiar los textos que el que provee la perspectiva histórico-cultural. Cuando las experiencias audiovisuales generadas por Internet [...] hacen del *zapping* y del *surfing* formas inusitadas de recepción, a la vez que hacen estallar el texto en la fragmentariedad heterogénea del *flujo*, convirtiendo a la literatura, en tanto institución libresca, en una forma cultural en retroceso, la teoría literaria fundada en el estudio inmanente del texto aislado y completo en sí mismo se revela ineficaz para construir un saber crítico sobre la cultura multimediática del capitalismo tardío. En cambio, el enfoque histórico provee un marco de inteligibilidad que, al poner los datos en perspectiva, permite comprender y asignar relevancia a los fenómenos culturales (Funes, 2009: 68).

Si bien la *historia literaria* puede circunscribirse dentro de determinadas corrientes que hacen a la historia cultural o a la historia de la lectura (Roger Chartier, Robert Darnton *et al.*), o dentro de determinadas corrientes de la *teoría de la lectura* (Karin Littau, Nancy Kaplan, Katherine Hayles *et al.*), Leonardo Funes concibe la historia literaria como esa zona común que atañe tanto a historiadores como a estudiosos de la literatura (2011: 104). Al mismo tiempo, concibe la historia literaria como una *tierra media*, un espacio crítico que ha hecho su camino en el intersticio abierto por las perspectivas de la filología y la teoría literaria (2009: 58). Finalmente, concibe también a la historia literaria claramente escindida de la historia de la literatura, es decir, no solo como la historia de los textos literarios que se habrían escrito desde el siglo XVIII hasta nuestros días, sino como una historia entendida en un sentido más amplio, capaz de abarcar dentro de sí todo un conjunto de textos que se inscriben en el acervo bibliográfico de la tradición occidental desde la época clásica hasta la actualidad (2013: 17 y ss.). Aun así, sobrevienen una serie de interrogantes y de dificultades metodológicas, entre ellas:

Cómo evitar manejarse con una noción compleja de los textos [tal como la propia era digital nos exige] y una concepción simplificada de la historia, cómo mantener con idéntica

sofisticación teórica la mirada sobre la literatura y sobre la historia, sobre la labor decodificadora del objeto y sobre la labor codificadora del texto histórico-literario que lo describe y explica (Funes, 2011: 105).

Si bien Funes trabaja con una serie de textos, dentro del hispanomedievalismo, que sirven también como fuentes de la historiografía fundamental española, su apelación a la historia literaria resulta sumamente fecunda a la hora de sortear los límites de la teoría *tout court* para la comprensión de la textualidad contemporánea. La posibilidad de una *historia literaria* emerge como un efectivo nuevo campo de trabajo a la luz de la serie de transformaciones que, procedentes de los cambios de paradigma que afectan a la textualidad, están afectando también a la historia. La *historia literaria*, suerte de gran disciplina dentro de los estudios literarios que se articula muy productivamente con el campo de la crítica y de la teoría literaria, puede ayudar a comprender mejor el esfuerzo teórico que intentaron llevar adelante perspectivas como las de la teoría del hipertexto, entre otras. Para quienes pretendemos continuar en el territorio de la teoría y de la crítica literaria como marco para nuestros trabajos, y al mismo tiempo se nos torna inevitable pensar en la serie de problemas que se derivan de determinados aspectos que hacen a la circulación de la textualidad en la era digital, se vuelve sumamente prolífica la constitución de un campo de trabajo como el que la introducción del concepto de historia hace posible. Al mismo tiempo, la invocación a la era digital aparece también como la objetivación de una serie de temas aparentemente demasiado alejados de la teoría en los que habitualmente se emplaza la tradición crítica.² Esta consideración —clave en términos metodológicos— permite el ceñimiento de variados momentos de la literatura, ya no como momentos historiográficos desagregados entre sí, sino que, desde la óptica de la historia literaria, se puede claramente dimensionar en ellos la historia en común de muchos *momentos de peligro*, esto es, momentos de encrucijadas y entrecruzamientos entre múltiples discursividades en *conflicto*, patrimonio nunca exclusivo de la era digital, sino de muchos otros momentos culturales. Concebidos así, diversos textos de la historia literaria emergen como portadores de *encrucijadas interdiscursivas*, al tiempo que diferentes momentos de la historia cultural se nos presentan como galvanizadores de discursos procedentes de diversas tradiciones. De ese modo pueden concebirse también las *emulsiones interdiscursivas*³ que se imponen en el interior de los textos de la *era digital*, una era a su manera también efectivamente cargada de *historicidad*. Difícil no reparar en la enorme carga histórica que el presente parece concentrar. Sin dejar de atender a la era digital como gran agente catalizador de la fragmentación textual, un enfoque sobre la textualidad contemporánea también implica un vuelco sobre la mirada histórica. Se aprecia esto en diferentes textos y momentos de la historiografía literaria del siglo xx, que hacen a la protohistoria y a la genealogía de la era digital y que, no es casual, a menudo son invocados en diferentes proyectos que toman a la era digital como objeto.

² Tradición que, naturalmente, refiere a los años sesenta y setenta. Sobre esta relación entre los setenta y la era digital, representable en vínculos como el del telquelismo con las teorías del hipertexto o en relaciones como las del postestructuralismo con la informática, también insiste Kenneth Goldsmith al relacionar el experimentalismo de los setenta —en grupos como el de los poetas L=A=N=G=U=A=G=E— con obras de reescrituras contemporáneas como las del artista británico Simon Morris (Goldsmith, 2011: 221-224).

³ Cf. Juan José Mendoza (2012). «La emulsión. Una teoría», *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, en *Memoria Académica*, en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2373/ev.2373.pdf.

6. HISTORICISMOS DEL PRESENTE

Recalando en diferentes momentos de la historia literaria y del archivo —el archivo como puesta en escena de diferentes maneras de leer—, se puede advertir que una de las características definitorias de las «Maneras de leer en la era digital» consistiría en una suerte de *historicismo ahistórico* de ciertos modos del archivo, tal como el mismo es propiciado por modos *automáticos* de la lectura y por ciertos «dispositivos de captura». Ya en un trabajo de 2001, Andreas Huyssen hacía notar lo paradójico que resultaba que el siglo xx —un siglo que desde las vanguardias históricas había tenido una fuerte idea de futuro—, hacia su final, haya terminado activando una fuerte idea de la memoria como valor. En consonancia con perspectivas como las que Kenneth Goldsmith sostendría algunos años después, pero ya referida a los protocolos textuales de la era digital, Huyssen señalaba que era la opción por la memoria y el pasado de la modernidad la que curiosamente germinaba hacia el final del siglo más moderno —más *futurista*— de todos los siglos. Es que acaso una de las grandes claves del fin del siglo xx y comienzos del xxi pudiera ser que, hacia la fase final de la modernidad, el propio fin de siglo habría generado un bucle retrospectivo para hacer de la historia de sí un nuevo proyecto. Como si, ante un momento de peligro último y ante la ausencia de cualquier otro proyecto en su horizonte inmediato, la modernidad no concibiera otro futuro que el de su propio pasado. Proyecto moderno todavía en trance de encuentro con la posmodernidad y el poshumanismo, así pueden concebirse, efectivamente, las encrucijadas interculturales entre cultura letrada, cultura industrial y cibercultura. Y así, ciertamente, pueden comprenderse proyectos historicistas y panarchivistas en el siglo xxi, como los que brotan en la era digital. Digitalizaciones de corpus, archivos digitales, puestas en valor de colecciones y curadurías de sitios webs, colecciones y bibliotecas virtuales, obras literarias que se relacionan con la tradición literaria, todos ellos conforman un efectivo corpus y un prolífico campo de trabajo que se abre también para la producción teórico-crítica. Pero debe notarse allí lo paradójico que resulta que, frente a la tendencia a la fragmentariedad en general de la era digital, muchos proyectos de digitalización de esta naturaleza —como el de Google Books Library Project (2004), desde luego que entre otros— no hacen más que replicar el carácter totalizador y totalizante de otros momentos importantes de la historia cultural, como el de la Ilustración.

Así se comprende también la proliferación cada vez más acuciante de más y más nuevos objetos de estudios y cada vez más y más perspectivas de trabajo. Lejos de ser el presente solo un momento crepuscular de la modernidad, el clima novosecular también se debate entre una serie de avatares que hacen una suerte de encrucijada interdiscursiva procedente de una serie de tradiciones teórico-críticas de lecturas y de herencias culturales que se deben asumir. Historia de la cultura e historia de la lectura confluyen como posibles perspectivas que encuentran en la yuxtaposición de tradiciones disímiles la conformación de sus nuevos objetos. Una pregunta sustancial aquí consistiría en comprender desde qué perspectiva teórico-crítica se pueden estudiar y abordar —leer— esos corpus y esas nuevas textualidades, pergeñadas ellas por fragmentos *automáticos*, esto es, motivados por *recortes de lecturas* muchas veces no oficiados por un *sujeto lector* sino por fenómenos maquínicos y eventuales, o suscitados por los propios avatares del *copy-paste*. ¿Cómo leer la Web? Esa interrogación sobre la perspectiva —¿desde qué lugar disciplinar, cómo estudiar

(con qué metodologías de trabajo) la dispersión textual?— convive con otras dos preguntas también cruciales, ya de algún modo invocadas más arriba: ¿qué aspectos de lo literario —su potencia, sus tradiciones, la literariedad misma— sobreviven en la era digital? Y, al mismo tiempo, ¿cómo establecer los recortes —temporales, geográficos, lingüísticos, textuales— que hagan posible los corpus y los objetos que habrán de ser examinados por esa nueva perspectiva que, lo entendemos, debemos ser capaces de construir?

A fin de comenzar a desandar ese arduo camino, una de las posibles estrategias puede consistir en pensar de qué modo se podría relacionar aquel capítulo irreplicable de la teoría y la crítica literaria de los años sesenta y setenta —la época que se corresponde con las teorías del texto— con los protocolos de circulación de la hipertextualidad en la era digital: ¿qué maneras de leer dentro de las tradiciones de la lectura se ponen en escena en la era digital? ¿Qué determinadas maneras de leer emergen como efectivamente novedosas? Podría señalarse una vocación panarchivista (panhistoricista), de adición de todos los pasados posibles, como una de las grandes vocaciones de la virtualidad. Pero es esa también una vocación paradójica, que se sustenta precisamente en la colección de fragmentos dispersos. Esa apología por la reedición y la deturpación de fragmentos es la que se encuentra en la base del incentivo a la reescritura en algunos de los trabajos del siglo *xxi*, como los de Kenneth Goldsmith o Reinaldo Laddaga en los Estados Unidos; Pablo Katchadjian o Carlos Gradin en la Argentina; o los escritores de la denominada Generación Nocilla en España —Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta, Jorge Carrión—, por indicar solo algunos de los muchos escritores contemporáneos que parecieran estar siendo tomados por pulsiones historicistas resignificadoras de un pasado todavía gravitante.

Del mismo modo, se puede comprender también la gran reflexión que en torno a los archivos se está haciendo en el presente. Siglo archivista el *xxi*, que ha comenzado teniendo una fuerte noción de archivo —una fuerte noción de pasado—, con diferentes maneras de leer (diferentes maneras de archivar) que se están poniendo permanentemente en juego mediante proyectos de digitalización y puestas en valor de colecciones y fondos documentales. Y que incluso, en algunos casos, transforma a los propios escritores de literatura, más que en escritores, en *operadores de archivos*.⁴

7. POR UNA HISTORIA DE LA TEXTUALIDAD

Hasta la teoría del hipertexto encuentra que ya en el origen mesopotámico de la escritura existía esta esencia fragmentaria y virtual que se encontrará luego como gran protagonista en toda la historia de la textualidad. Y la historia de las tecnologías escritas confirma que siempre se trata del mismo relato: el del progresivo crecimiento de la virtualidad sobre el territorio siempre *vacilante* de lo impreso⁵ —como la propia historia de la imprenta no nos hace más que corroborar—.

⁴ Cf. Juan José Mendoza (2011). *Escrituras past_ tradiciones y futurismos del siglo 21*. Buenos Aires: 17grises. Y Juan José Mendoza (2015). «Teoría y Crítica de la literatura española contemporánea en el contexto internacional de la literatura», *Revista Olivar*, vol. 15, n.º 21, pp. 23-32, en línea: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>.

⁵ Remito aquí a las nociones de *Mouvance* de Paul Zumthor y de *Variante* y *Variance* de Bernard Cerquiglini. Cf. Bernard Cerquiglini (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Du Seuil.

Entre los últimos capítulos de esa historia, ya desde una perspectiva como la del ciber-texto, el texto emerge como máquina. Máquinas textuales; el texto mismo se vuelve fungible, un huidizo material maquínico que se transforma con el uso. De allí que la pregunta sobre los textos ya no sea una pregunta solo por el sentido, sino también por su historia y la de los nuevos contextos de lo literario: ¿de qué modo funcionan o pueden llegar a funcionar los textos de la tradición literaria en los nuevos contextos hipertextualizados de la cultura cibernética? Amparados en la serie de transformaciones lectoras que ha embargado a textos de larga tradición, como los textos homéricos o los de la primera poesía castellana, sobreviene la pregunta sobre cómo circularán determinados textos en contextos no letrados y totalmente diversos al de su producción original. Ya no qué leer en determinados textos, sino cómo leer la historia de sus transformaciones. A esta urdimbre de problemas se añade la función estética del medio. Los medios estetizan a los textos, añadiendo nuevas cargas de sentido en algunos casos totalmente alejados del sentido depositado en la propia trama de las palabras —en un camino ya iniciado por la poesía concreta o la poesía visual que la nueva era de los medios no viene más que a radicalizar—.

Una pregunta aquí es entonces: si no es este un momento de renegociación de los sentidos que envolvieron a lo literario. Este sería un momento que podría estar caracterizado por la emergencia de textos que, en principio, no estarían estructurados como literatura pero que, sin embargo, modifican y amplían las nociones canónicas que teníamos de lo literario. Un planteo así es también un planteo antiguo que, en efecto, también encuentra su tradición en el contexto de los debates que vienen embargando a determinada fracción de las humanidades que se añade ahora a la fundación de las recientes *digital humanities* con su propio *slang* proliferante: *minería de datos*, *big data*, *cross-reading*, *macroanálisis*, *distant reading*. La hipótesis posgutenberguiana, claro está, sería que estamos en el final de un ciclo. Quizá algunas pistas acerca de la relación entre teoría literaria e informática puedan darse en la intersección que en algún momento del siglo xx se produce entre literatura y computadoras. Ante el mundo hiperdatificado y datificante que nos está golpeando a la puerta, la opción por la literatura es una alternativa. Y la opción por la historia una respuesta.

No cualquier historia. No una historia de la literatura —que, necesariamente, solo estaría acotada a los siglos xviii y xx—. Tampoco una historia de las obras maestras —acotada solo a la masa intempestiva y *ahistórica* de los clásicos—. Y, mucho menos, una historia de los autores, sus obras, los movimientos literarios, sus estéticas, sus manifiestos. Sino una historia que sea el marco general de todas ellas. Una *historia de las textualidades* que sea capaz de abarcar la relación dialéctica entre varias historicidades en conflicto: la de los textos y la de las culturas —la cultura letrada, la cultura industrial, la cibercultura—; la de la escritura y la de la lectura; la de los discursos efectivamente inscriptos y la de la literatura. Una historia que sea capaz de ceñir las transformaciones de los textos desde la cultura manuscrita a la época de su reproducción digital, pasando por la edad de los impresos, la cultura libresca y la cultura tipográfica. La historia que constituye todavía las posibilidades mismas de la teoría y de la crítica, capaz de encontrar en los textos esos avatares a la vez perdurables y mutantes, físicos y materiales, imaginarios y virtuales, que hacen a la cosa escrita, más allá de la cultura de los soportes o de los períodos históricos de los que se trate. Una historia en la que, en esta nueva edad de los textos que nos está golpeando a la puerta, los textos no sean solo vistos como la cámara de ecos de un coro poli-

fónico de voces que se pierden en el murmullo confabulatorio del presente. O que, aun en ese contexto —también histórico—, los textos puedan ser vistos como la efectiva cámara de resonancia de muchas épocas e historicidades específicas, cada una con su propio origen, su genealogía, su propia historia de transformaciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AARSETH, Espen (1997). «Introduction: Ergodic Literature», *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore-London: John Hopkins University press, pp. 1-23.
- COMPAGNON, Antoine (2005). *Los antimodernos*, trad. de Manuel Arranz. Barcelona: Acontilado.
- FISHER, Mark (2016). *Realismo capitalista*, trad. de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra.
- FUNES, Leonardo (2003). «La apuesta por la Historia de los habitantes de la Tierra Media» en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 15-34.
- FUNES, Leonardo (2006). «Lidiando con el Efecto Funes: en torno de la posibilidad de una historia literaria». *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, n.º 12. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 57-85 [también en *Diálogos Mediterráneos*, 4, Junho 2013].
- FUNES, Leonardo (2011). «Desafíos y perspectivas de la historia de la literatura a comienzos del siglo XXI», *Filología XLIII*, pp. 103-130.
- FUNES, Leonardo (2013). «Una historia literaria posible más allá de la historia de la literatura», *Diálogos Mediterráneos*. Brasil: Universidade Federal do Paraná, pp. 13-30.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2009). «/Literatura / Investigaciones sobre el campo entre poesía y ciber», *Revista de Literatura*, LXXI, 142. Madrid: CSIC, pp. 379-406.
- GOLDSMITH, Kenneth (2011). *Uncreative Writing: Managing Language in a Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- HUYSEN, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LUDMER, Josefina (2011). «Cambiar el enfoque» (entrevista de Juan José Mendoza), *Dossier Literal*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, en línea: <http://www.bn.gov.ar/dossier-literal-2ludmer>.
- RYAN, Marie-Laure (1999). «Cyberspace, Virtuality and the Text», *Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 78-107.
- STAËL, Mme. de (1799). *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. Paris: Pilet.

LA NATURALEZA DE LA TEXTUALIDAD

Michael METZELTIN

Universität Wien – Österreichische Akademie der Wissenschaften

1. LA CAPTACIÓN INTELECTUAL DE LOS FENÓMENOS

Para comprender un fenómeno, es decir, un ser o un objeto con sus propiedades, hay que intentar reconocer su constitución, su comportamiento y su motivación. La captación completa de un fenómeno es un proceso en el cual se pueden distinguir las siguientes fases:

- Identificación del fenómeno (aislamiento del fenómeno entre otros fenómenos).
- Descripción del fenómeno (establecimiento de sus rasgos típicos).
- Clasificación del fenómeno (introducción del fenómeno descrito en listas o catálogos ordenados de los saberes).
- Explicación del fenómeno (establecimiento de las condiciones bajo las cuales el fenómeno aparece).
- Interpretación del fenómeno (tentativa de encontrar las razones del fenómeno).

Los instrumentos mentales fundamentales para concebir un fenómeno (identificación, descripción, clasificación) son las definiciones por *genus proximum* (un término genérico, un hiperónimo) y *differentiae specifica* (los rasgos específicos, los hipónimos), por ejemplo: un coche es «un vehículo para personas con carrocería, cuatro ruedas y un motor», un texto es «un comunicado que consta de una serie de oraciones interrelacionadas entre sí con un inicio y un fin claramente perceptibles y un tema».

Los instrumentos mentales fundamentales para comprender el comportamiento real o intencional de un fenómeno son la condicionalidad (expresada por el esquema: «cada vez / siempre que..., entonces...»; por ejemplo «siempre cuando llueve las calles están mojadas») y los silogismos (por ejemplo «Todos los hombres son mortales, Sócrates es un hombre, luego Sócrates es mortal»).

El instrumento mental fundamental para captar la motivación de un fenómeno es la causalidad (por ejemplo «X ha ofendido a Y, por eso Y quiere vengarse de X y por eso Y intenta matar a X»; causalidad bien ejemplificada en la pieza teatral *El labrador más honrado García del Castañar* de Francisco de Rojas Zorrilla [1607-1648]: Don Mendo ofende la honra de García, por eso García quiere vengarse de Don Mendo y por eso García mata a Don Mendo).

Gracias a las definiciones describimos, a través de los silogismos argumentamos y mediante la causalidad narramos.

2. LA VERBALIZACIÓN TEXTUAL

Nuestros conocimientos sobre los fenómenos y sus propiedades, desarrollados como descripciones, narraciones o argumentaciones, son verbalizados en forma de oraciones condensadas, simples o complejas. Si se combina cierto número de oraciones con cierta coherencia, como cuando se tejen los hilos de la urdimbre y la trama de un tejido, se crean textos. La coherencia se establece tanto en el plano del contenido (plano semántico) como en el de la expresión (plano oral o gráfico). El contenido resulta coherente si se focaliza en un tema, se desenvuelven campos semánticos (sinonimias) y cadenas sémicas (isosemias), se introducen comparaciones y oposiciones antonómicas, se establecen secuencias cronológicas y causales y estas se presentan en un escenario y desde una perspectiva plausibles. En el plano de la expresión, la coherencia se crea a través de paralelismos fonéticos, léxicos y sintácticos, la repetición de determinados ritmos (métrica) y el frecuente relacionamiento de las oraciones entre sí, gracias a los deícticos y los clíticos catafóricos y anafóricos, que remiten transfrácticamente a elementos ya citados o que se van a citar, y a través de conectores (conjunciones, marcadores del discurso).

3. SISTEMAS DE CONOCIMIENTO

El hombre es fundamentalmente un ser activo (Aristóteles. *Ética a Nicómaco I*, 1 y *passim*). Pero, para poder actuar en nuestras sociedades, necesita tres tipos de conocimientos:

- Tiene que re-conocer (al. *erkennen*) los seres reales o inventados como tales.
- Tiene que conocer la condicionalidad de los seres y las reglas de comportamiento.
- Tiene que intentar comprender el dinamismo de los seres.

Si tratamos de ordenar un determinado número de estos conocimientos, podemos observar cómo corresponden a tres tipos diferentes de sistemas:

- A los sistemas del saber sobre los objetos/los seres (saber objetivo).
- A los sistemas del saber sobre las formas de comportamiento (saber comportamental).
- A los sistemas del saber sobre las formas de comprensión (saber narrativo).

Si aceptamos que, para tener un texto, las oraciones que transportan nuestros conocimientos tienen que presentar cierto tipo de coherencia, entonces podemos preguntarnos si a cada uno de los sistemas de conocimiento le corresponde una determinada textificación (fr. *mise en texte*). Las textificaciones se basan en general en el desenvolvimiento de determinados patrones de pensamiento (macroestructuras, textoides), desenvolvimiento que produce diferentes tipos o modalidades textuales (más bien descriptivos, narrativos o argumentativos).

4. LA TEXTIFICACIÓN DEL SABER OBJETIVO

Para construir un saber focalizado en los objetos, el hombre produce primero definiciones. Glosarios como el *Liber glossarum* (siglo VIII), diccionarios como el *Diccionario de la lengua castellana* compuesto por la Real Academia Española (1726-1739) y enciclopedias como la *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1728) constituyen colecciones de definiciones. La disposición de estas puede ser alfabética o temática. En su catálogo de objetos geográficos que había encontrado en la literatura clásica, Giovanni Boccaccio divide los nombres según el tema (I. De montibus, II. De silvis, III. De fontibus, IV. De lacubus, V. De fluminibus, VI. De stagnis et paludibus, VII. De diversis nominibus maris), mientras que en cada sección temática ordena los nombres alfabéticamente (II. De silvis: Albunea, Angitia, Arduenna, Aricinum, Arsia...).

La coherencia de estos textos está asegurada por lo *cerrado* del alfabeto o por los campos semánticos y la repetición estereotipada de patrones sintácticos y transfrácticos. Las definiciones pueden ser desarrolladas, por ejemplo, añadiendo explicaciones *etimológicas* (como en las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla, h. 630) o añadiendo observaciones y detalles sobre los objetos definidos. Manuales escolares, derroteros (como el *Compasso da navigare*, siglo XIII) y guías de turismo, pero también catastros (como el *Domesday Book*, a. 1086) y guías telefónicas son otros ejemplos del desarrollo de la textificación del saber objetivo.

La modalidad principal de estos textos es la descriptiva que presenta la siguiente macroestructura posicional acumulativa sin variación de tiempo, siendo X un ser o un objeto:

- P1 X + poseer la propiedad Q1 + en el momento t1
- P2 X + poseer la propiedad Q2 + en el momento t1
- P3 X + poseer la propiedad Q3 + en el momento t1
-
- Pn X + poseer la propiedad Qn + en el momento t1

Si, por ejemplo, se quisiera hacer la descripción de una persona (prosopografía, retrato), probablemente se textificarían de manera acumulativa los siguientes rasgos considerados relevantes:

- Denominación (inclusive apodos).
- Género y edad.
- Genealogía y posición en la familia.
- Origen social, bienes y posición social.
- Profesión y función en la sociedad.
- Aspecto (apariciencia física, moda).
- Habilidades físicas.
- Capacidades intelectuales.
- Rasgos morales, pasiones y comportamiento.
- Ideología/religión.
- Atributos.
- Vivienda, residencia y paradero.

Estos rasgos pueden llevar connotaciones positivas o negativas, lo que permite valorar a una persona. Una selección muy restrictiva de pocos rasgos positivos o negativos y su generalización a toda la vida de un individuo o su aplicación generalizada a todo un grupo lleva a la creación de estereotipos. Típicas colecciones de retratos son, por ejemplo, las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán (ca. 1377-1460) y el *Libro de los claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar (1486).

5. LA TEXTIFICACIÓN DEL SABER COMPORTAMENTAL

Para poder desarrollar concretamente las actividades sociales, la elite de una sociedad propone y establece reglas de comportamiento moral, político y económico. Estas reglas están más o menos implícita o explícitamente en correlación con un programa político y social. Las recopilaciones de tales reglas verbalizadas pueden tomar primero la forma de listas de deberes y prohibiciones (cf. el *Código de Hammurabi*, el *Decálogo*, el *Coutumier de Normadie*, los *Fueros* de la Edad Media) o de atribuciones de funciones, como en las constituciones modernas. En estas recopilaciones las reglas están agrupadas tendencialmente en campos semánticos, como en la Constitución suiza. La coherencia de estos textos es asegurada por un lado por la presencia explícita de una instancia prescriptora, por otro lado, por la sintaxis profunda estereotipada de cada regla («Si alguien hace..., entonces será castigado con...»; «Si alguien es..., entonces tiene que hacer...»). La modalidad principal de todos estos textos es el modo condicional argumentativo («Si..., entonces»). Este modo puede ser desarrollado como argumentación lógica, como *exemplum* o fábula, o como transacción o contrato.

Las argumentaciones son estructuras mentales complejas con las que tratamos de fundamentar una afirmación o tesis, de tal manera que el receptor acepte la bondad de la tesis y tome esta en consideración para orientar sus ideas y sus actuaciones. Las argumentaciones constan básicamente de:

- Una afirmación declarativa o apreciativa.
- Una demostración, es decir, argumentos que apoyan la afirmación y, eventualmente, argumentos que contradicen afirmaciones contrarias.
- Una confirmación de la afirmación propuesta.
- Una invitación o exhortación a actuar conforme lo propuesto.

La demostración toma como base hechos conocidos o axiomas, normas o valores generalmente aceptados. Su esquema fundamental son los silogismos.

Los *exempla* o apólogos ofrecen orientaciones para nuestras actuaciones, sobre todo cuando la decisión del camino a tomar no resulta clara o fácil. Si alguien tiene que decidir cómo actuar y se pregunta por las consecuencias de su actuación, puede buscar casos análogos, compararlos entre sí y, por analogía, prever las ventajas o las desventajas de la actuación planeada. La macroestructura de un *exemplum* consta teóricamente de doce macroproposiciones, que se pueden agrupar en una hipótesis (P1-P4), una ejemplificación positiva (P5-P6), una ejemplificación negativa (P7-P8) y una moral (P9-P12):

- P1 Si X actúa de cierta manera M,
- P2 entonces X va a encontrarse en una situación agradable.
- P3 Si X no actúa de la manera M,
- P4 entonces X no va a encontrarse en una situación agradable.
- P5 A actúa de la manera M,
- P6 A llega a una situación agradable.
- P7 B no actúa de la manera M,
- P8 B no llega a una situación agradable.
- P9 El emisor supone que el receptor quiere llegar a una situación agradable,
- P10 por eso el emisor le aconseja al receptor que actúe de la manera M.
- P11 El receptor actúa de la manera M,
- P12 el receptor llega a una situación agradable.

En los textos concretos pueden aparecer expresadas todas las macroproposiciones, pero con frecuencia queda sobrentendida la hipótesis, la ejemplificación o la moral si se pueden deducir fácilmente del contexto. En la literatura española se encuentra la concretización del esquema en los *Ejemplos del Conde Lucanor* (1325-1335) de don Juan Manuel.

Las transacciones consisten en la prestación y remuneración de servicios, como pueden ser los contratos de compraventas, pero también los rituales de petición y agradecimiento y las oraciones. El esquema semántico completo (texto de compensatorio), como se deduce de la observación de todo tipo de compromiso mutuo entre dos personas, tiene la forma siguiente:

- P1 X proponer a Y: X prestar un servicio S1 a Y.
- P2 X proponer a Y: Y prestar un servicio S2 a X.
- P3 X proponer a Y: S1 estar condicionado.
- P4 X proponer a Y: si S1/S2 no se realizan como establecido, entonces Y pagar una penalidad.
- P5 Y declarar a X: Y aceptar servicio S1 de X.

- P6 Y declarar a X: Y prestar servicio S2 a X.
- P7 Y declarar a X: Y aceptar sanciones.
- P8 W confirmar: propuesta de X y acuerdo de Y.
- P9 X prestar servicio S1 a Y.
- P10 Y prestar servicio S2 a X.
- P11 Y proponer a X: X premiar a Y.
- P12 X premiar a Y.
- P13 X proponer a Y: Y premiar a X.
- P14 Y premiar a X.
- P15 Z garantizar a X/Y: X/Y cumplir contrato.

Los actantes X e Y son los contratantes, el actante W el testigo, y el actante Z el garante. Todo trato puede prever sanciones (P4) y recompensas por el buen resultado (P11-P14), recompensas que si se anticipan a la prestación de los servicios pueden verse como sobornos. Este tipo de textoides es frecuente no solo en la vida diaria, sino que se encuentra reflejado también en muchas obras literarias. Las acciones en el *Poema de Mio Cid* avanzan repetidas veces por prestaciones de servicios. Los contratos son frecuentes en narrativas largas, porque permiten que las acciones llegadas a un punto crítico puedan avanzar de nuevo.

6. LA TEXTIFICACIÓN DEL SABER NARRATIVO

Para que las definiciones y las reglas, las descripciones y las argumentaciones se vuelvan más comprensibles, concretas, visuales y motivantes, las introducimos en narraciones que se asemejan más o menos al desarrollo de nuestros quehaceres diarios. Los rasgos distintivos de las narraciones son el establecimiento de una secuencia cronológica de acontecimientos (estados y acciones), la tentativa de introducir relaciones causales y la concentración sobre un tema, eliminando al mismo tiempo todo lo que no tenga directamente que ver con el tema. La concentración sobre un tema bien delimitado lleva a la producción de un texto semánticamente *cerrado*.

Temas fundamentales para todas las sociedades son los ritos de paso, en particular la iniciación de los adolescentes y la institución y substitución de un jefe. Su narrativización es transcultural, está presente en todas las culturas y en todas las épocas.

La iniciación, el paso del individuo no adulto al grupo de los adultos con derechos y deberes, cubre cierto lapso, exige una serie determinada de acciones y está ambientado en determinados espacios. Puede ser esquematizado como secuencia de determinados momentos constantes:

- Salida de la casa paterna/materna a una determinada edad.
- Cruzamiento de una frontera con un espacio cuyo acceso está permitido solo a los iniciados y a los iniciandos (espacio sagrado, generalmente un bosque, por lo tanto no accesible a los niños ni a las mujeres en el caso de la iniciación varonil).
- Aislamiento del iniciando en un determinado lugar del espacio sagrado.
- Realización de los rituales iniciáticos en ese mismo lugar: el iniciando, tonsurado, debe vencer el hambre, la sed, el sueño y el miedo a las operaciones y mutilaciones

corporales (como la circuncisión) que, en cierto momento, se le practican; para soportar estas pruebas al iniciando pueden dársele sustancias alucinógenas que producen un estado de trance (con esta fase se quiere simbolizar la muerte del adolescente y su renacimiento como adulto).

- Enseñanza y práctica en el bosque, durante cierto período de tiempo, para aprender, sobre todo, a dominar la caza y la sexualidad, a dominar los instintos.
- Vuelta a casa cruzando en sentido inverso la frontera entre espacio sagrado y espacio profano.
- Acogida festiva de los regresados, considerados ahora iniciados y adultos, en la sociedad y en la familia.
- Eventual casamiento y establecimiento de una familia.

El que haya superado la iniciación, el iniciado, es ahora miembro de pleno derecho de la comunidad de los adultos con sus prerrogativas decisionales.

La institución de un jefe, de un rey, toma casi siempre la forma de una sustitución ritual. Esta también se desarrolla como secuencia de determinados estados y acciones constantes:

- El gobernante ha gobernado su tiempo (lo que es reconocible por los siguientes indicios: el gobernante está viejo y débil; el gobernante tiene una o más hijas casaderas; su reino es asolado por epidemias y carestías).
- Un joven pretendiente aparece como posible sucesor (lo que es reconocible por el hecho de buscar una mujer casadera).
- El pretendiente debe demostrar que es un iniciado.
- El pretendiente demuestra su aptitud para gobernar (para asegurar el bien de la comunidad) pasando por una serie de pruebas (de valentía y de competencia).
- El pretendiente debe conquistar una mujer para garantizar la continuidad del grupo.
- El pretendiente debe luchar contra el gobernante o contra otros pretendientes y vencerlos.
- El gobernante predecesor es vencido, eliminado o cede el poder al pretendiente vencedor.
- El pretendiente se casa.
- El pretendiente es investido nuevo gobernante.

La investidura como gobernante le confiere al candidato una serie de deberes para cuya ejecución recibe ciertos poderes. Estos ritos se repiten continuamente para asegurar la cohesión social, tanto por el adoctrinamiento de los individuos como por la renovación necesaria de los miembros de los grupos responsables.

Estas secuencias rituales constituyen el fundamento de los cuentos de hadas, como *Estrellita de oro* y *La princesa mona*. Si de la concretización de la iniciación y de la sustitución abstraemos los estados y las acciones fundamentales y los generalizamos, obtenemos una macroestructura narrativa *cerrada*, de 8 proposiciones básicas (texto de transformativo), que puede constituir la base conceptual para todos los casos en que una persona trata de transformar una situación en otra:

- P1 Una persona X se encuentra en una situación neutra (= situación de partida = S0).
 P2 Un acontecimiento perturba esta situación (= causa = C).
 P3 (Debido a P2) X llega a encontrarse en una situación de desequilibrio (= situación 1 = S1).
 P4 (Por eso) X quiere salir de la situación S1 para alcanzar una nueva situación de equilibrio S2 (= intención = I).
 P5 X actúa de una manera determinada para salir de S1 y alcanzar S2 (= transformación = T).
 P6 Una persona Y ayuda a X en su actuación (= ayuda = A).
 P7 Una persona Z estorba o trata de estorbar a X (eventualmente a Y) en su actuación (= dificultad = D).
 P8 X alcanza la nueva situación de equilibrio deseada (= situación 2 = S2).

El actante X representa al protagonista (personaje principal) o a la figura temática, el actante Y representa al ayudante o donante y el actante Z al oponente o antagonista. Si las actuaciones de X conciernen —por casamiento, venganza u otros motivos— a otra persona, esta constituye una figura-blanco. Las proposiciones básicas S0 y C pueden estar presupuestas y, por lo tanto, no aparecer explícitamente en el texto. C representa un acontecimiento que el actante X normalmente no puede evitar. La Situación S1 constituye una carencia acompañada de afectos dolorosos, como hambre, sed, cautiverio, enfado, enamoramiento, falta de reconocimiento. La intención corresponde a la concienciación de una volición con finalidad planeada. La transformación representa, con frecuencia, una búsqueda, una *quête*, y puede repartirse en varios momentos o multiplicarse. Las ayudas y las dificultades pueden ser activas o pasivas, requeridas o casuales, pueden multiplicarse o faltar. La situación deseada S2 puede equivaler a S0. Si el actante X no alcanza su fin, puede producirse una situación inesperada S3 que lleva, en general, a la desaparición del personaje (por partida, enclausuración, encarcelamiento, muerte, etc.); también puede acontecer que S2 sea alcanzada solo pasajera o parcialmente, lo que puede originar toda una secuencia de transformaciones. El texto de transformativo constituye el armazón fundamental de muchos poemas épicos, novelas, comedias y tragedias, completado por descripciones y argumentaciones, y es un poderoso instrumento cognitivo para comprender las actividades humanas.

7. EL DESARROLLO DE LAS MACROESTRUCTURAS

Las macroestructuras son construcciones mentales gracias a las cuales podemos captar la realidad de manera racional. En el plano de la expresión aparecen raramente en su simplicidad. Las proposiciones básicas, que indican las propiedades, los estados, los procesos y las acciones elementales de los seres son, en general, más o menos desarrolladas semánticamente según los contextos en los que pueden presentarse en las diferentes culturas. Por ejemplo, el primer momento de una iniciación, la «Salida de la casa paterna/materna en una determinada edad», se puede desenvolver entre otras con las siguientes especificaciones:

- El iniciando tiene cierta edad.
- El iniciando se presenta solo o con otros iniciandos.

- La salida se explica como causada por la pobreza de los padres.
- La salida se explica como causada por el maltrato de los padrastros.
- La salida se explica porque los padres habían destinado al joven a un determinado clan que ahora viene a buscarle.
- El iniciando sale en busca de aventuras.
- El camino es laberíntico.
- El camino lleva a un bosque o a una fuente.

En el plano de la expresión, existe la tendencia de vaciar las macroestructuras desarrolladas semánticamente en determinados moldes estructurales (poema en octavas rima, soneto, fábula, constitución, etc.), que orientan al receptor sobre el probable contenido del texto.

8. EL TEXTO COMO RESULTADO DE UNA ELABORACIÓN

Todo texto en sí acabado es el resultado de un plan. El famoso ilustrado francés Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, afirma en su *Discours sur le style* (1753):

Pour bien écrire, il faut donc posséder pleinement son sujet, il faut y réfléchir assez pour voir clairement l'ordre de ses pensées, et en former une suite, une chaîne continue, dont chaque point représente une idée; et lorsqu'on aura pris la plume, il faudra la conduire sur ce premier trait, sans lui permettre de s'en écarter, sans l'appuyer trop inégalement, sans lui donner d'autre mouvement que celui qui sera déterminé par l'espace qu'elle doit parcourir.

La producción textual no es espontánea.

Para que un texto tenga cierto efecto en el receptor no basta con que se base en una coherencia semántica, sino que debe presentar también cierta cohesión formal y cierta estetización. Las macroestructuras, los textoides, se transforman en textos frasales mediante estrategias de tematización (como las pronominalizaciones frásticas y transfrásticas) y de puesta de relieve (como las relativas hendidas), las perspectivizaciones modales (como el discurso directo e indirecto), el uso explícito de enlaces, la introducción de paralelismos fonéticos, lexicales y sintácticos (como aliteraciones, rima, quiasmos) o la repetición de ciertos ritmos acentuales (metros).

Un texto es, por lo tanto, el fruto de una elaboración tanto semántica como formal. Sirva de ejemplo la apertura del poema épico *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, publicado en Lisboa en 1572, considerado una de las obras maestras de la literatura portuguesa y universal. La epopeya narra en diez cantos el descubrimiento del camino marítimo a la India por Vasco da Gama y, retrospectivamente, algunos episodios destacados de la historia de Portugal. Las primeras dos estrofas, que constituyen sintácticamente un solo período, rezan:

1. As armas, & os barões aßinalados, // Las armas y los héroes ilustres,
2. Que da Occidental praya Lusitana, // Que de la occidental playa lusitana
3. Por mares nunca de antes nauegados, // Por mares antes nunca navegados,
4. Passaram, ainda além da Taprobana, // Pasaron hasta más allá de Taprobana,
5. Em perigos, & guerras esforçados, // En peligros y guerras fortalecidos,

6. Mais do que prometia a força humana. // Más de lo que prometía fuerza humana
7. E entre gente remota edificarão // Y entre gente remota edificaron
8. Nouo Reino, que tanto sublimarão. // Nuevo reino, que tanto sublimaron.
9. E também as memórias gloriosas // Y también las memorias gloriosas
10. Daquelles Reis, que forão dilatando // De aquellos reyes que fueron dilatando.
11. A Fee, o Império, & as terras viciosas // La Fe, el Imperio, y las tierras viciosas
12. De Affrica, & de Asia, andarão deustando, // De África y de Asia anduvieron devastando,
13. E aquellos, que por obras valerosas // Y aquellos que por obras valerosas
14. Se vão da ley da Morte libertando. // Se van de la ley de la Muerte liberando.
15. Cantando espalharey por toda parte, // Cantando esparciré por todas partes,
16. Se a tanto me ajudar o engenho & arte. // Si para tanto me ayudan el ingenio y el arte.

La información básica de las estrofas que abren el poema anuncia una narración: «Camões cuenta: los portugueses realizan hechos heroicos en tierras lejanas». Se anuncia un discurso de poder.

Por la vestimenta externa se reconoce en seguida el género textual: se trata de un poema épico en octavas rimas u octavas reales (estrofas regulares de ocho decasílabos con acentuación en la sexta y en la décima sílabas —decasílabos heroicos— y con la rima ABABABCC). El género textual heroico es confirmado por la alusión intertextual al inicio de la *Eneida* de Virgilio (*Arma virum cano qui Troiae primum ab oris*) y del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto*), así como por el uso del cultismo *Lusíadas* en el título para designar a los portugueses. El estilo elevado del género textual señala la importancia de los hechos representados. En conformidad con él, el poeta no cuenta, sino que canta (*Cantando espalharey*) las empresas.

La información semántica básica es desarrollada por el desdoblamiento de los personajes cantados. De los portugueses son destacados:

- Sus distinguidos guerreros (versos 1-8, con la indicación de su expansión espacial en una oración relativa).
- Sus reyes (versos 9-12, con la indicación de su misión histórica, también en una oración relativa).
- Y los *inmortales* (versos 13-14, con una alusión al futuro, asimismo en una oración relativa).

Que estos guerreros, reyes e *inmortales* sean las figuras temáticas, lo anuncia el *ordo artificialis* (Objeto Directo + Predicado + Sujeto) con que empieza el período, en vez del corriente *ordo naturalis* (Sujeto + Predicado + Objeto Directo): «As armas, & os barões aßinalados, Que... (OD1) + E também as memórias gloriosas Daquelles Reis, que... (OD2) + E aquellos, que... (OD3) + Cantando espalharey (P/S)». Estos tres objetos directos, completados cada uno por una oración relativa, crean una impresión de paralelismo; su longitud y el polisíndeton anafórico (...E...E...) que los une producen un tempo lento que subraya su peso temático.

En la primera estrofa, varias hipérbolos (*Por mares nunca de antes nauegados; Passaram, ainda além da Taprobana; Mais do que prometia a força humana*) y un políptoton

(repetición del tema de la palabra con variaciones flexivas: *esforçados / força*) recalcan la especial heroicidad de los protagonistas temáticos. Los héroes, con su *herramienta*, las armas, son especialmente *visualizados* gracias a una endíadis («las armas y los héroes» en vez de «las armas de los héroes»), asimismo, cobra una mejor *visualización* el país de origen por una metonimia («la costa lusitana» en vez de «Portugal, Lusitania»).

Un encabalgamiento, que entre los versos 7 y 8 separa el predicado final del verso 7 («entre gente remota edificarão») del objeto directo que encabeza el verso 8 («Nouo Reino»), anuncia el programa de los protagonistas *hiperbolizados*: la institución de un Nuevo Reino, representado con toda la elegancia estilística en la segunda estrofa. En este Nuevo Reino se impone la supremacía religiosa, militar y económica (*A Fee, o Império*) de los protagonistas sobre los viciosos antagonistas («as terras viciosas / De Affrica, & de Asia»). El núcleo del programa es resaltado por un quiasmo: «forão dilatando (Predicado) A Fee, o Império (Objeto Directo), & as terras viciosas De Affrica, & de Asia (Objeto Directo), andarão deustando (Predicado)». El procedimiento de los protagonistas contra los antagonistas es justificado por los antónimos en rima (*gloriosas* vs. *viciosas*). La aliteración paralelística «Daquelles... dilatando // De Affrica... deustando» encuadra las empresas de los reyes. Y el uso repetido de perífrasis verbales de gerundio (*forão dilatando, andarão deustando, Se vão da ley da Morte libertando, Cantando espalharey*) acentúa el tempo lento de los decasílabos heroicos, que invita a demorarse en los versos de la segunda estrofa. Al servicio de este programa de poder pone el poeta su ingenio y su arte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- HILGERT, Markus (2010). «Text-Anthropologie», *Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie*, in *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, 142, pp. 87-126.
- JÄGER, Siegfried (2012). *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster: DISS, 6, Auflage.
- JUNGBLUTH, Konstanze y SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte (2005). «Text», en Ulrich Ammon, Norbert Dittmar, Klaus J. Mattheier y Peter Trudgill (eds.), *Sociolinguistics / Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*, 2.^a ed. Berlin-New York: De Gruyter, pp. 614-633.
- LOTMAN, Jurij M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- METZELTIN, Michael (2007). *Theoretische und angewandte Semantik. Vom Begriff zum Text*. Wien: Praesens.
- METZELTIN, Michael (2008). «Wissenschaft», en Michael Metzeltin (ed.), *Diskurs. Text. Sprache*. Wien: Praesens, pp. 23-32.
- METZELTIN, Michael (2016). *La lingüística como economía de la lengua*. Barcelona: Real Academia de Ciencias Económicas y Financieras.
- METZELTIN, Michael y THIR, Margit (2002). *El arte de contar: una iniciación*. Murcia: Universidad de Murcia.
- METZELTIN, Michael y THIR, Margit (2012). *Textanthropologie*. Wien: Praesens.
- MEYER-HERRMANN, Reinhard (2001). «Textlinguistik», en Günter Holtus, Michael Metzeltin y Christian Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (art. 37), Band I, 1. Tübingen: Niemeyer.
- TOPHINKE, Doris (2001). «Texttheorie», en Günter Holtus, Michael Metzeltin y Christian Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (art. 38), Band I, 1. Tübingen: Niemeyer.

LOS GRAFEMAS FINALES DE LA PALABRA Y LA POSICIÓN DEL ACENTO

Masami MIYAMOTO

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de haberme jubilado de mi carrera como docente, sigo impartiendo algunas clases de español. Lo que me preocupa en las clases para los principiantes es que los estudiantes no pronuncien las palabras colocando el acento en la sílaba correcta. Una de las causas de estos errores de pronunciación es la influencia de la posición del acento típica del japonés.¹ Los préstamos de las lenguas europeas en el japonés no se pronuncian con el acento colocado en la última *mora* de la palabra, sino en la antepenúltima, como se ejemplifica a continuación:

カナダ[kánada] (Canadá), サラダ[sárada] (ensalada), テレサ [téresa] (Teresa), バナナ [bánana] (banana), マリア[mária] (María), クラス[kúras(u)] (clase), テニス [ténis(u)] (tenis), ホテル[hóter(u)] (hotel), ペダル[pédar(u)] (pedal), ミルク [míruk(u)] (leche), アパート[apáRto]² (apartamento), チョコレート [chokoréRto] (chocolate), オレンジ[orénji] (naranja), ハワイ[háwai] (Hawai), マドリード[madoríRdo] (Madrid), コロン[kóron] (Colón), シモン[fímon] (Simón), ボタン[bótan] (botón), etc.

¹ El acento japonés es tonal, no prosódico, que es típico del español. Pero el acento tonal alto es, en muchos casos, tónico. Por eso se usa la tilde, para indicar la mora en que recae el acento.

² El signo de R indica la prolongación vocal: [apáRto] significa [apá:to] o [apáato]. [R] y [n] se cuentan como una sola mora: アパート[a-pá-R-to], ボタン[bó-ta-n].

Una segunda razón consiste en que los estudiantes suelen pronunciar las palabras a la inglesa, porque empiezan a aprender español después de haber estudiado el inglés en el colegio:

capital [kápital], especial [espécial], colesterol [kolésterol], profesor [profésor], director [diréctor], Sebastián [sebástian], Benjamín [bénxamin], latín [látin], opinión [opinión], unión [únion], común [cómun], universidad [univérsida(d)], libertad [liberta(d)], David [dávi(d)], posible [pósible], presidente [présidente], momento [mómento], categoría [cáte-goría], menú [ménu], etc.

En otras palabras, los nativos de japonés que estudian español y se encuentran en un nivel inicial del proceso de aprendizaje presentan dificultades para pronunciar las palabras correctamente, colocando el acento en la última sílaba. Por eso es necesario señalarles qué palabras tienen el acento en la última sílaba.

2. PISTAS PARA SABER LA POSICIÓN DEL ACENTO DE LA PALABRA

2.1. ANÁLISIS DE UNA LISTA DE ENTRADAS DEL DICCIONARIO («LEMARIO-20110414.TXT»)

Utilizamos el archivo de «lemario-20110414.txt» descargado de *Diccionario Inverso de la Real Academia Española (DIRAE)*.³ La mayor parte de este archivo, que contiene las entradas del diccionario de la Real Academia Española (RAE), incluye sustantivos en singular, adjetivos masculinos en singular, adverbios, verbos en infinitivo y palabras funcionales. Sin embargo, no aparecen los sustantivos en plural, los adjetivos femeninos ni plurales, ni siquiera las conjugaciones verbales:

a	zutuhil
a-	zutujil
aarónico	zuzar
aaronita	zuzo
aba	zuzón
[...]	

Procesando este archivo, con los *scripts* en AWK⁴, elaboraremos la tabla 1 del grafe-ma final de la palabra y la frecuencia de las palabras que ocupan cada una de las posiciones del acento.

³ www.dirae.es.

⁴ En Miyamoto (1997: 337-339) aparece un *script* en AWK. Se observan unos *scripts* en Miyamoto (2014), donde se comparan dos lenguajes de *script*, el AWK y el LuaJIT. Aquí se hace un *shell script* z60626.sh compuesto de varios *scripts* en AWK para hacer tablas como la 1 y la 2, procesando la «lista de entradas del diccionario» y la «lista de frecuencias de palabras». Uno de los *scripts* en AWK es el de la silabación, modificado del f41209a, que aparece en Miyamoto (1997: 337-339). Se ejecuta el z60626.sh para hacer la tabla 1 del siguiente modo y se tarda unos 3,777 segundos: «bash z60626.sh lemario-20110414.txt 1 1».

2.1.1. EL GRAFEMA FINAL DE LA PALABRA Y LA POSICIÓN DEL ACENTO

La siguiente tabla 1 representa la frecuencia de las palabras que acaban en un grafema⁵ de la *a* a la *z* y que ocupan cada una de las posiciones del acento. En los 129 casos del renglón de la letra *a* se incluyen las 129 entradas del diccionario en las que el acento recae en la última sílaba, como *abacá...*, *zuindá*; a continuación, las 18036 entradas en las que recae en la penúltima sílaba, como *aaronita...*, *zurugía*; finalmente, las 990 entradas en las que recae en la antepenúltima sílaba, como *abéñola...*, *zoólatra*. La lista del «lema-rio-20110414.txt» no contiene ninguna palabra que acabe en los grafemas *ñ*, *q* o *w*:

Sílaba acentuada	Última	Penúltima	Antepenúltima
A	129 (0,67 %)	18036 (94,16 %)	990 (5,17 %)
B	12 (100,00 %)		
C	14 (77,78 %)	4 (22,22 %)	
D	1302 (99,31 %)	9 (0,69 %)	
E	185 (1,90 %)	9299 (95,64 %)	239 (2,46 %)
F	9 (90,00 %)	1 (10,00 %)	
G	23 (100,00 %)		
H	3 (50,00 %)	3 (50,00 %)	
I	344 (57,24 %)	238 (39,60 %)	19 (3,16 %)
J	17 (100,00 %)		
K	9 (100,00 %)		
L	2581 (94,85 %)	140 (5,15 %)	
M	21 (31,34 %)	44 (65,67 %)	2 (2,99 %)
N	5462 (97,50 %)	123 (2,20 %)	17 (0,30 %)
O	57 (0,19 %)	24 657 (83,74 %)	4731 (16,07 %)
P	8 (80,00 %)	1 (10,00 %)	1 (10,00 %)
R	14 436 (98,92 %)	153 (1,05 %)	4 (0,03 %)
S	392 (19,27 %)	1469 (72,22 %)	173 (8,51 %)

⁵ El grafema *a* es, en este trabajo, *a* y *á*, mientras que el grafema *z* se refiere solo a *z*.

Sílaba acentuada	Última	Penúltima	Antepenúltima
T	67 (75,28 %)	16 (17,98 %)	6 (6,74 %)
U	112 (78,87 %)	28 (19,72 %)	2 (1,41 %)
V	2 (100,00 %)		
X	14 (30,43 %)	32 (69,57 %)	
Y	137 (97,16 %)	4 (2,84 %)	
Z	452 (97,00 %)	14 (3,00 %)	
Total: 6243 (100 %)	25 788 (29,90 %)	54 271 (62,93 %)	6184 (7,17 %)

Tabla 1. Proporción de las sílabas en que recae el acento de la palabra

De esta tabla deducimos lo siguiente:

1. Como la RAE (2011: 9.1o) señala, el «lemario-20110414.txt» no contiene palabras en las que el acento recaiga en las sílabas anteriores a la antepenúltima. Se confirma el principio de «la Ventana de las Tres Sílabas» referida en la RAE (2011: 9.1q).

2. La RAE (2011: 9.1y) afirma que las palabras acabadas en vocal, *-n* o *-s* tienden a ser llanas y aquellas que terminan en consonante, excepto *-n* y *-s*, tienden a ser agudas, a lo cual denominaremos la *regla de acentuación de la RAE* a lo largo del presente trabajo. Es cierto que entre las palabras terminadas en los grafemas *a*, *e*, *o* o *s* existen más palabras llanas, esto es, que tienen su acento en la penúltima sílaba. No obstante, entre las palabras que acaban en *i*, *u* o *n*, se encuentran más palabras agudas, es decir, aquellas que tienen su acento en la última sílaba. En cuanto a *n* e *i*, si se incluyeran las conjugaciones verbales (*tienen*, *fueron*, *eran*, *sentí*, *volví*, etc.), ¿habría más palabras llanas que agudas? En la sección 2.2.3 veremos esta cuestión con mayor detalle.

3. Casi todas las palabras acabadas en *d* tienen su acento en la última sílaba. Entre el 0,69 % de las palabras en las que el acento recae sobre la penúltima sílaba, destacan *césped*, *cortacésped*, *huésped* o *récord*.

4. La frecuencia con la que las palabras acabadas en *l*, *r*, *y* o *z* tienen su acento en la última sílaba es mayor al 95 %.

5. Con una frecuencia mayor al 75 %, el acento de las palabras de *baja frecuencia total*⁶ que terminan en consonante, excepto *h*, *m* o *x*, aparece en la última sílaba. Especialmente es el caso de las palabras acabadas en *b*, *g*,⁷ *j*, *k* o *v*.

⁶ La *frecuencia total* es la suma de las frecuencias de cada posición de la sílaba acentuada. Poniendo como ejemplo el renglón de *a*, la *frecuencia total* es 129 + 18036 + 990, es decir, 19115. Y la expresión de *baja frecuencia (total)* o *poca frecuencia (total)* significa, en este trabajo, una frecuencia mayor de 10 y menor de 20 veces.

⁷ Todas las palabras terminadas en *g* tienen su acento en la última sílaba según la tabla 1. Pero la mayor parte de ellas son extranjerismos como *airbag*, *camping*, *footing*, *marketing*, *tuareg*, y su grafía puede no representar la posición de su acento.

6. Entre los grafemas de *frecuencia total* no tan baja, los *d* y *l* no tienen ninguna palabra en que el acento recaiga sobre la antepenúltima sílaba, frente al grafema *r*, con un 0,03 % de frecuencia.

7. La proporción de las sílabas en las que recae el acento de la palabra es, en el conjunto total de 86 243 palabras, de un 30 % en la última sílaba, un 63 % en la penúltima sílaba y un 7 % en la antepenúltima sílaba.

2.1.2. LOS DOS GRAFEMAS FINALES DE LA PALABRA Y LA POSICIÓN DEL ACENTO

Analizaremos ahora los dos grafemas finales de la palabra y la posición de su acento. De esta manera, conseguimos la siguiente tabla 2, en que aparecen 230 renglones de dos grafemas finales:

Sílaba acentuada	Última	Penúltima	Antepenúltima
BA	5 (2,50 %)	187 (93,50 %)	8 (4,00 %)
CA	4 (0,43 %)	624 (67,31 %)	299 (32,25 %)
DA	7 (0,38 %)	1793 (97,13 %)	46 (2,49 %)
EA	2 (0,98 %)	159 (77,56 %)	44 (21,46 %)
FA	1 (1,03 %)	96 (98,97 %)	
[...]			
EZ	231 (95,45 %)	11 (4,55 %)	
IZ	91 (96,81 %)	3 (3,19 %)	
OZ	20 (100,00 %)		
TZ	3 (100,00 %)		
UZ	37 (100,00 %)		
Total: 86 243 (100 %)	27 242 (31,59 %)	52 935 (61,38 %)	6066 (7,03 %)

Tabla 2. Proporción de las sílabas en las que recae el acento de la palabra

En cuanto a los dos grafemas que tienen 20 o más *frecuencias totales*, se puede señalar lo siguiente:

1. Todas las palabras acabadas en los grafemas *oa*, *ña*, *je*, *üe* o *ño* tienen su acento en la penúltima sílaba, y lo mismo sucede con las que terminan en *ia* o *io*, con una frecuencia mayor al 99,9 %. Si se incluyeran las conjugaciones verbales (*roa*, *acompaña*, *deje*, *dejé*, *averigüe*, *averigüé*, *enseño*, *enseñó*, *inicia*, *confío*, *volvió*, etc.), ¿cómo cambiaría el porcentaje de frecuencia de cada posición del acento?

2. Todas las palabras terminadas en *ad*, *az*, *oz* o *uz* llevan acento en la última sílaba, así como prácticamente todas aquellas que acaban en *al*, *ar*, *ir* u *or*.

Lo dicho hasta aquí sigue la *regla de acentuación de la RAE*. Ahora bien, lo que viene a continuación no va acorde con esta regla.

3. Las palabras acabadas en los grafemas *co* tienen su acento en la antepenúltima sílaba en un 70 %, mientras que entre las que terminan en *ca* se da en un 32 %. Destaca la presencia del sufijo adjetival -'co. También un 60 % de las palabras que terminan en *fo* tienen su acento en la antepenúltima sílaba. La mayor parte de estas últimas acaban en el sufijo temático -'grafo. Si se incluyeran las conjugaciones verbales (*conozco*, *explicó*, *significa*, *enchufo*, *enchufó*, etc.), ¿cuánto bajaría el porcentaje de frecuencia del acento en la antepenúltima?

4. Recae sobre la última sílaba el acento de las palabras terminadas en *li* en un 57 %. También un 77 % el de las acabadas en *ni*. El de *si* un 62 %. El de *ti* un 62 %. El de *ui* también un 50 %. La mayoría de las palabras acabadas en *ui* terminan en *quí* (*aquí*, *esquí*, *iraquí*, etc.). Recae también en la última sílaba el acento de las palabras acabadas en los siguientes grafemas de poca frecuencia: *ru* (94 %), *bu* (91 %), *tu* (54 %). Si se incluyeran las conjugaciones verbales (*salí*, *reuní*, *cosí*, *sentí*, *seguí*, *intuí*, etc.), ¿subiría el porcentaje de frecuencia del acento de la última sílaba en cuanto a las palabras terminadas en *li*, *ni*, *si*, *ti* o *ui*?

5. El acento de las palabras acabadas en *m* recae sobre la penúltima sílaba con una frecuencia del 66 %. Las palabras terminadas en *em*, que son de poca frecuencia, llevan su acento en la penúltima sílaba en un 82 % de los casos. Por su parte, aquellas que acaban en *um*, cuyo acento recae sobre en la penúltima, aparece con una frecuencia del 76 %.

6. Asimismo, el acento de las palabras terminadas en *un* (100 %), *on* (99 %), *in* (98 %), *an* (96 %) o *en* (60 %) recae también en la última sílaba. Si se incluyeran las conjugaciones verbales (*fueron*, *eran*, *tienen*, etc.), entonces descenderían bastante los porcentajes.

7. Además, el acento de las palabras acabadas en *es* recae sobre la última sílaba con una frecuencia del 51 %. El sufijo gentilicio -és ocupa una gran parte (*francés*, *japonés*, *portugués*, etc.). Si se incluyeran las conjugaciones verbales (*eres*, *tienes*, etc.), bajarían bastante los porcentajes, y de manera más notable si se sumasen los sustantivos y adjetivos en plural (*millones*, *veces*, *grandes*, *diferentes*, etc.).

8. Por último, el acento de las palabras terminadas en *ax* recae en la penúltima sílaba con una frecuencia del 68 %. Y lo mismo sucede con el acento de las palabras que acaban en *x*, con una frecuencia del 70 %.

9. ¿Si se analizara la *lista de frecuencias de palabras* en las que se incluyen las conjugaciones verbales, los sustantivos en plural, los adjetivos en plural y en femenino, entre otros, ¿serían más frecuentes las palabras que tuvieran su acento en la penúltima sílaba y que acabasen en los grafemas *co*, *ca*, *fo*, *li*, *ni*, *si*, *ti*, *ui*, *an*, *in*, *on*, *un* o *es*?

2.2. ANÁLISIS DE LA LISTA DE FRECUENCIAS DE PALABRAS («CREA_TOTAL.TXT»)

2.2.1. Grafemas referidos en la sección 2.1

En cuanto a los grafemas referidos en la sección 2.1 (*ca, i, li, ni, si, ti, ui, co, fo, io, ño, n, an, in, on, un y es*), vamos a elaborar la tabla 3 y la tabla 4, basadas cada una de ellas en la lista de frecuencias de palabras del CREA⁸ («CREA_total.TXT»), que incluye naturalmente conjugaciones verbales, sustantivos en plural, adjetivos en plural y en femenino, entre otros. La tabla 3 incluye todas las palabras de dicha lista,⁹ es decir, bastantes errores, muchos extranjerismos (la mayoría de origen inglés), nombres propios extranjeros, etc., por lo que las cifras de la tabla 3 no pueden ser tan precisas como las de la tabla 1 y las de la tabla 2, ambas basadas en la lista de entradas del diccionario. Así elaboramos la tabla 4, en base a las 86 243 primeras palabras más frecuentes de la lista, con el mismo número de palabras que en la tabla 1.

Sílaba acentuada	Última	Penúltima	Antepenúltima
CA	92 (0,93 %)	4402 (44,65 %)	5366 (54,42%)
I	2086 (8,77 %)	21 399 (89,98 %)	297 (1,25 %)
LI	239 (8,88 %)	2385 (88,66 %)	66 (2,45 %)
NI	130 (3,89 %)	3194 (95,60 %)	17 (0,51 %)
SI	117 (10,70 %)	968 (88,56 %)	8 (0,73 %)
TI	190 (7,59 %)	2301 (91,93 %)	12 (0,48 %)
UI	192 (18,22 %)	785 (74,48 %)	77 (7,31 %)
N	18 621 (28,37 %)	46 839 (71,35 %)	184 (0,28 %)
AN	4783 (19,41 %)	19 820 (80,44 %)	38 (0,15 %)
EN	600 (5,54 %)	10214 (94,25 %)	23 (0,21 %)
IN	1923 (31,05 %)	4238 (68,43 %)	32 (0,52 %)
ON	10 992 (50,60 %)	10 645 (49,00 %)	87 (0,40 %)

⁸ www.corpus.rae.es/creanet.html.

⁹ Para ser exactos, se excluyen de la lista de «CREA_total.TXT» las palabras que tengan el signo ' o los caracteres especiales de lenguas extranjeras. Además, se transforman los caracteres españoles con tildes en un conjunto de «caracteres alfabéticos, signos de ', " o ~», y se hace una lista de 727 788 palabras. Entre ellas, 307 778 palabras son las que han aparecido solo una vez. Así se incluyen en esta lista varios errores y muchos extranjerismos.

Sílaba acentuada	Última	Penúltima	Antepenúltima
CO	416 (4,26%)	4013 (41,1%)	5331 (54,62%)
FO	32 (6,52 %)	285 (58,04 %)	174 (35,44 %)
IO	1185 (14,98 %)	6714 (84,88 %)	11 (0,14 %)
ÑO	92 (8,14 %)	1038 (91,86 %)	
ES	1403 (3,68 %)	34 556 (90,65 %)	2163 (5,67 %)

Tabla 3. Proporción de las sílabas en las que recae el acento de la palabra.
Lista de frecuencias de 727 788 palabras del CREA

Sílaba acentuada	Última	Penúltima	Antepenúltima
CA	3 (0,25 %)	501 (41,58 %)	701 (58,17 %)
I	224 (20,29 %)	860 (77,90 %)	20 (1,81 %)
LI	18 (14,06 %)	104 (81,25 %)	6 (4,69 %)
NI	11 (7,38 %)	138 (92,62 %)	
SI	8 (16,00 %)	42 (84,00 %)	
TI	37 (28,68 %)	92 (71,32 %)	
UI	16 (25,81 %)	35 (56,45 %)	11 (17,74 %)
N	3029 (35,90 %)	5403 (64,04 %)	5 (0,06 %)
AN	618 (17,96 %)	2823 (82,04 %)	
EN	50 (4,73 %)	1004 (95,08 %)	2 (0,19 %)
IN	185 (53,16 %)	162 (46,55 %)	1 (0,29 %)
ON	2155 (61,36 %)	1355 (38,58 %)	2 (0,06 %)
CO	115 (9,54 %)	379 (31,45 %)	711 (59,00 %)
FO	2 (4,35 %)	23 (50,00 %)	21 (45,65 %)
IO	397 (28,38 %)	1002 (71,62 %)	
ÑO	25 (14,97 %)	142 (85,03 %)	
ES	137 (2,57 %)	4998 (93,75 %)	196 (3,68 %)

Tabla 4. Proporción de las sílabas en las que recae el acento de la palabra.
Lista de frecuencias de las 86 243 palabras más frecuentes en CREA

A continuación se ha elaborado la tabla 5, extraída de las tablas 1 y 2, para contrastarla con las tablas 3 y 4:

Sílaba acentuada	Última	Penúltima	Antepenúltima
CA	4 (0,43 %)	624 (67,31 %)	299 (32,25 %)
I	344 (57,24 %)	238 (39,60 %)	19 (3,16 %)
LI	53 (56,99 %)	29 (31,18 %)	11 (11,83 %)
NI	30 (76,92 %)	9 (23,08 %)	
SI	24 (61,54 %)	11 (28,21 %)	4 (10,26 %)
TI	31 (62,00 %)	19 (38,00 %)	
UI	33 (50,00 %)	33 (50,00 %)	
N	5462 (97,50 %)	123 (2,20 %)	17 (0,30 %)
AN	303 (95,58 %)	11 (3,47 %)	3 (0,95 %)
EN	113 (59,79 %)	74 (39,15 %)	2 (1,06 %)
IN	438 (97,77 %)	9 (2,01 %)	1 (0,22 %)
ON	4583 (99,16 %)	28 (0,61 %)	11 (0,24 %)
CO	8 (0,25 %)	961 (29,96 %)	2239 (69,79 %)
FO		73 (40,33 %)	108 (59,67 %)
IO	1 (0,04 %)	2259 (99,96 %)	
ÑO		564 (100,00 %)	
ES	270 (50,94%)	237 (44,72 %)	23 (4,34%)

Tabla 5. Proporción de las sílabas en las que recae el acento de la palabra. Extraída de las tablas 1 y 2 y basada en la lista de las 86 243 entradas del diccionario de la RAE

2.2.2. Comentarios sobre la posición del acento desde el punto de vista de la regla de acentuación de la RAE

Comparando las tablas 3, 4 y 5, y analizando las correspondientes palabras en la «lista de entradas del diccionario» —la llamaremos LED— y la «lista de frecuencias de palabras» —la llamaremos LFP—, hemos comprobado y aclarado lo siguiente sobre las dudas referidas en la sección 2.1:

1. El acento de las palabras en *i* recae sobre la última sílaba con una frecuencia del 57 % en la LED, mientras que lo hace sobre la penúltima sílaba en la LFP (un 78 % en la tabla 4 y, aproximadamente, un 90 % en la tabla 3). Sin embargo, entre estas palabras de la LFP que tienen su acento en la penúltima sílaba se incluyen tanto nombres hipocorísticos como nombres propios (extranjeros), como *Mari*, *Toni*, *Javi*, *Santi*, *Loli*, *Jordi*, *Berasategui*,

Berlusconi, Ferrari, Miami, Pepsi, entre otros. Lo mismo sucede con *li, ni, si, ti* y *ui*. Por eso, no está claro si la posición del acento de *i* sigue o no la *regla de acentuación de la RAE*.

2. Las palabras acabadas en *n* llevan acento en la última sílaba con una frecuencia del 98 % (excepto el 60 % de *en*) en la LED, pero el acento recae sobre la penúltima sílaba en el caso de la LFP (un 64 % en la tabla 4 y, aproximadamente, un 71 % en la tabla 3), porque incluye muchas conjugaciones verbales. Lo mismo ocurre con *an* y *en*. Por ello, los grafemas finales *n*, *an* y *en* atienden más o menos a la *regla de acentuación de la RAE*. No obstante, el acento de las palabras acabadas en *on* recae sobre la última sílaba tanto en la LED (un 99 % en la tabla 5) como en la LFP (un 61 % en la tabla 4 y, aproximadamente, un 50 % en la tabla 3). En cuanto a *in*, recae sobre la última sílaba tanto en la LED (un 98 % en la tabla 5) como en la tabla 4 de la LFP (53 % y, aproximadamente, un 31 % en la tabla 3 de la LFP). La mayor parte de las palabras en *in* que tienen su acento en la penúltima sílaba son nombres o apellidos extranjeros, como *Martin, Darwin, Einstein, Yeltsin, Stalin, Lenin, Franklin, Chaplin* o *Benjamin* en la tabla 4 y la tabla 3 de LFP, por lo que aumenta el porcentaje de las palabras en las que recae su acento en la penúltima sílaba. Por consiguiente, se puede afirmar que la posición del acento no atiende a la *regla de acentuación de la RAE* en cuanto a *on* o *in*.

3. En cuanto a *fo*, las palabras acabadas en *- ' -grafo* son frecuentes y la posición antepenúltima es más abundante en la LED (un 60 % en la tabla 5). Pero la posición penúltima es más frecuente en la LFP (un 50 % en la tabla 4 y, aproximadamente, un 68 % en la tabla 3).

4. En relación a *io* y *ño*, la posición penúltima es muy frecuente tanto en la LED como en la LFP. Si no se incluyen las conjugaciones verbales, el acento recae, casi en su totalidad, sobre la penúltima sílaba.

5. Las palabras terminadas en *es* llevan acento en la penúltima sílaba con una frecuencia del 45 % en la LED, frente a un 93 % en la tabla 4 y un 90 % en la tabla 3 en la LFP, puesto que la mayoría de las palabras son sustantivos o adjetivos en plural y, además, en ellas se incluyen las conjugaciones verbales.

2.2.3. Comentarios sobre la posición del acento desde el punto de vista de la enseñanza a los principiantes

1. El acento de las palabras terminadas en *b, c* o *j*, de poca frecuencia total, recae en la última sílaba, tal como queda indicado en la *regla de acentuación de la RAE*.

2. La mayor parte de las palabras terminadas en *co* o *ca*, especialmente *ico* o *ica*, lleva acento en la antepenúltima sílaba. En caso de que existan palabras similares en inglés, su posición del acento es la misma.

3. El acento de las palabras que acaban en *d* y *r* recae sobre la última sílaba con una frecuencia del 99 %, conforme a la *regla de la RAE*, en especial, todas las palabras terminadas en *ad* y casi todas aquellas que llevan los grafemas finales *al, ar, ir* u *or*. Basta con aprenderse de memoria unas pocas excepciones.

4. El acento de las palabras acabadas en *az, oz* y *uz* recae sobre la última sílaba en su totalidad.

5. En cuanto a *n*, el acento de todas las palabras acabadas en *un* recae sobre la última sílaba, y el de las que terminan en *an*, *in* u *on* recae sobre la misma sílaba entre un 95 % y un 99 % de los casos, excluyendo las conjugaciones verbales. Basta con aprenderse de memoria algunas excepciones importantes.

6. Entre los grafemas, no referidos hasta ahora, que tengan más de 195 frecuencias totales en la LED, el acento de todas las palabras acabadas en *io*, *ño*, *ña* o *je* recae sobre la penúltima sílaba sin incluir las conjugaciones verbales. Lo mismo ocurre con las palabras que terminan en *ia*, con una frecuencia del 99,95 %.

7. No hay ninguna palabra que termine en *d* o *l* cuyo acento recaiga sobre la antepenúltima sílaba, ni casi ninguna acabada en *r*. Basta con aprenderse de memoria las dos excepciones.

3. CONCLUSIONES

Analizando la «lista de entradas del diccionario» y la «lista de frecuencias de palabras», podemos concluir lo siguiente. En primer lugar, en cuanto a la *regla de acentuación de la RAE* sobre la posición del acento de una palabra, se han observado los puntos que vienen a continuación:

1. El principio de la *Ventana de las Tres Sílabas* es válido, porque el acento de las 86 243 palabras de la «lista de entradas del diccionario» recae sobre las sílabas antepenúltima, penúltima o última.

2. No se puede comprobar si el acento de las palabras acabadas en *i* recae más en la última sílaba o en la penúltima. No está claro si la *regla de acentuación de la RAE* es válida en lo concerniente a *i*.

3. Se puede decir que el acento de las palabras acabadas en *u*, *on* o *in* recae más en la última sílaba, mientras que el acento de las palabras que terminan en *m* y *x* recae más en la penúltima sílaba. Por lo tanto, la *regla de acentuación de la RAE* no es válida en cuanto a *m*, *u* y *x*.

En segundo lugar, y en ello estriba el objetivo principal de este trabajo, en relación a las pistas útiles para enseñar a los principiantes de español la posición del acento de las palabras, señalamos lo siguiente acerca de los grafemas finales más frecuentes:

1. El acento de todas las palabras acabadas en *ad* recae sobre la última sílaba, así como las que terminan en *al*, *ar*, *ir* u *or* casi en su totalidad:

- *ciudad, libertad, edad, abad*;
- *final, general, nacional, real*; excepciones: *chándal, caníbal, Cristóbal, Aníbal*;
- *popular, militar, lugar, estar*; excepciones: *azúcar, dólar, César, Bolívar*;
- *decir, emir, porvenir, Guadalquivir*; excepción: *mártir*;
- *director, mayor, señor, amor*; excepciones: *cóndor, júnior, Víctor, Héctor*.

Por eso son inaceptables **univérsidad*, **libérridad*, **cápital*, **espécial*, **Nádal*, **profesor* y **diréctor*, teniendo que ser, en su lugar, *universidad, libertad, capital, especial, Nadal, profesor y director*.

2. En español hay pocas palabras terminadas en *i* o *u*, entre las que se encuentran muchas que no siguen la *regla de acentuación de la RAE*, y se tiene que aprender de memoria la posición del acento de cada palabra:

- *así, aquí, israelí, Haití; casi, taxi, Euskadi, Santi; metrópoli, Jáuregui, Trípoli, brócoli;*
- *Perú, menú, hindú, tabú; ONU, tribu, Josechu, ecu; espíritu, ímpetu.*

3. Tampoco son pocas las palabras que acaban en *m*, la mayoría de las cuales son préstamos del latín y no se atienen a la *regla de acentuación de la RAE*. Las palabras terminadas en *x* tampoco siguen la regla. Es necesario aprender de memoria la posición del acento de cada palabra:

- *cataplum, pataplum; álbum, referéndum, tótem, ultimátum; currículum;*
- *telefax, unisex; clímax, fénix, ónix, télex.*

4. En cuanto a *n*, el acento de las palabras acabadas en *an*, *in*, *on* o *un* recae sobre la última sílaba con una frecuencia mayor al 96 % excluyendo las conjugaciones verbales:

- *alemán, capitán, Sebastián, catalán; excepciones: Esteban, eslogan, batman; barman; dóberman, récordman, cárdigan, súperman;*
- *Martín, jardín, Joaquín, latín; excepciones: Darwin, mitin, Chaplin, Chopin, ínterin;*
- *situación, razón, opinión, corazón; excepciones: Clinton, Newton, canon, colon; bádminton, párkinson, hipérbaton, ípsilon;*
- *algún, atún, común, según.*

Sin embargo, si se incluyen las conjugaciones verbales, son más frecuentes las palabras terminadas en *n* cuyo acento recae sobre la penúltima sílaba. Por consiguiente, no son correctas **Sebastian*, **Béjamin*, **latin*, **opinion*, **union*, **comun*, **Colon* y **Simon*, sino *Sebastián*, *Benjamín*, *latín*, *opinión*, *unión*, *común*, *Colón* y *Simón*.

5. El acento de todas las palabras terminadas en *ño*, *ña* o *je* recae sobre la penúltima sílaba, y con más de un 99,9 % de frecuencia aquellas que acaban en *ia* o *io* sin incluir las conjugaciones verbales. No hace falta aprenderse de memoria las excepciones:

- *año, niño, pequeño, brasileño;*
- *España, niña, pequeña, Cataluña;*
- *viaje, lenguaje, mensaje, traje;*
- *día, hacia, historia, todavía;*
- *medio, cambio, Antonio, necesario.*

6. No hay ninguna palabra acabada en *d* o *l* que tenga su acento en la antepenúltima sílaba ni casi ninguna que termine en *r* (0,03 %):

- *realidad, actitud, dificultad, Valladolid;*

- *español, personal, Isabel, albañil;*
- *director, particular, conocer, emperador.*

Por eso no se admiten **universidad, libertad, capital, colesterol* y **profesor*, teniendo que ser *universidad, libertad, capital, colesterol* y *profesor*. Hay solo dos excepciones de alta frecuencia, a saber, *Júpiter* y *mánager*.

Además, el acento de las palabras acabadas en *d* recae sobre la última sílaba con una frecuencia mayor al 99 %: *ciudad, usted, Madrid* y *salud*. De ahí que sean inaceptables **universidad, libertad* y **Dávid*. Las excepciones son *césped, cortacésped, huésped, récord* y otras pocas más.

7. El acento de las palabras terminadas en *y* o *z* recae sobre la última sílaba con una frecuencia mayor al 97 %, sobre todo, casi todas las que acaban en *az, uz* o *oz*:

- *estoy, Uruguay, Rajoy, convoy*; excepción: *hóckey*;
- *capaz, andaluz, arroz, feliz, rapidez*; excepciones: *Díaz, lápiz, cáliz, Cádiz, alférez, Túnez*, entre otras pocas más, y los patronímicos acabados en *ez*, como *Álvarez, González* o *López*.

8. En relación a las 86 243 palabras de la «lista de entradas del diccionario», en el 30 % de las palabras recae su acento en la última sílaba, el 63 % en la penúltima y el 7 % en la antepenúltima. El acento no recae en ninguna otra sílaba más. Por lo tanto, son inadmisibles **presidente* y **categoría*.

En las clases de español para principiantes, cuando los estudiantes pronuncian las palabras equivocándose en la posición del acento y dichas palabras acaban en los grafemas finales que se han visto aquí, se la enseñaremos proporcionándoles algunas palabras más frecuentes y diciéndoles que el acento recae siempre en esa sílaba. De esta forma, es esperable que lo entiendan mejor.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AHO, Alfred V.; KERNIGHAN, Brian W. y WEINBERGER, Peter J. (1988). *The AWK Programming Language*. Reading: Addison-Wesley.
- MIYAMOTO, Masami (1997). «Sobre la estructura del léxico en *Cien años de soledad*», en Esteban Torre y José Luis García Barrientos (ed.), *Comentarios de textos literarios hispánicos: homenaje a Miguel Ángel Garrido*. Madrid: Síntesis, pp. 329-340.
- MIYAMOTO, Masami (2014). «Introducción a la programación para la investigación de la gramática española -AWK y LuaJIT-», *Lingüística Hispánica*, vol. 37, pp. 23-42.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2008). CREA, en línea: www.corpus.rae.es/creanet.html.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2011). *Nueva gramática de la lengua española, fonética y fonología*. Madrid: Espasa-SLU.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario Inverso de la Real Academia Española*, en línea: www.dirae.es.
- ROBBINS, Arnold (2001). *Effective AWK Programming*, edition 3. Sebastopol (California): O'Reilly Media.

«DESCUBRIR RELACIONES CON *LO OTRO*»:
CONFIRMACIONES EXTRAFILEOLÓGICAS DEL VALOR
DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA

José Manuel MORA FANDOS
Universidad Complutense de Madrid

1. UNA AFIRMACIÓN CONTRASTANTE

En 1980 Miguel Ángel Garrido publicaba el artículo «Estilística, Estructuralismo, Semiótica», con la intención de abordar críticamente un marbete prestigiado en aquellos años en el campo de la teoría del lenguaje literario: *semiótica literaria*. El autor perfilaba su intención señalando que quería (1994: 79)

[...] contribuir a precisar unos posibles contornos de esta disciplina, señalando algunos problemas de la investigación, de manera que cada vez menos se diga de algo que es un estudio semiótico como si con ello se dijera necesariamente que es *oro molido* o se confunda lo semiológico con lo moderno, extranjero o incluso esotérico.

Recuerdo que leí este artículo en 1994, cuando me disponía a comenzar mi tesis doctoral sobre las traducciones a español de *Four Quartets* de Thomas S. Eliot. Mi intención era atender a una diversidad de dimensiones esenciales en las traducciones, diversidad que parecía requerir el concurso de la estilística, la semiótica, la teoría de la traducción, la crítica literaria... Así andaba yo, buscando pergeñar una estrategia comprensiva, mientras se me amontonaban monografías y manuales sobre el escritorio y me iba invadiendo una sensación de desasosiego. ¿Cómo integrar todo aquello, a menudo tan heterogéneo, incluso a veces contradictorio? Pero, sobre todo, ¿qué decían todas aquellas voces pretendida-

mente científicas sobre el *valor literario*?, algo que me parecía insoslayable en el estudio de unas traducciones que se presentaban a sí mismas como textos literarios y que, por lo tanto, pedían una evaluación según esa misma naturaleza. No decían mucho, apenas nada, y no infrecuentemente desestimaban la sola pregunta. En esta situación, el artículo de Garrido fue de una inestimable ayuda: el autor, al culminar una aquilatada narración crítica de las propuestas epistemológicas de mayor relevancia en el ámbito hispánico, hacía una declaración sobre el valor literario y sobre los problemas de negar la existencia del propio objeto de los estudios literarios de base lingüística (¡la literatura!), lo que, consecuentemente, vaciaba de sentido a estos mismos estudios (1994: 95):

Pero hay más, todas las investigaciones reseñadas se hacen con una base epistemológica y, así, por definición, están llamadas a sustituirse unas a otras *ad infinitum*, perdiendo la entidad misma del hecho literario. Frente a Lotman, afirmo, en clave gnoseológica, que es la dimensión más radical del hombre (su capacidad de descubrir relaciones con *lo otro*) el disparador último de una consideración del texto poemático que permite la tripartición de los productos literarios en poéticos logrados / poéticos fallidos / subliterarios. Cuando se pierde de vista el *sentido común*, la ciencia se convierte en la Madeja de Penélope. Si la trayectoria científica postkantiana nos ha permitido el esclarecimiento de propiedades relevantes del discurso, que el realismo aristotélico no nos deje perder de vista el significado de la belleza.

Aquella referencia a la dimensión antropológica radical del conocimiento, «descubrir relaciones con *lo otro*», como el factor indicador y discriminador del valor, me sorprendió por lo inesperado de su salto hacia una profundidad trans- o metatextual, metafísica, habitualmente silenciada u obviada en los ámbitos académicos. Ciertamente, la secuencia postkantiana de epistemologías aplicadas a la literatura terminaba negando, paradójicamente, la literatura como realidad en sí o como algo con una *entidad* suficiente. Ya en el año 1966, Michel Foucault, en su ensayo *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*, había presentado su fantasmiosa teoría metafísica del lenguaje que, paradójicamente, le negaba cualquier dimensión metafísica al ser humano: el hombre quedaba astillado y, por lo tanto, negado en la pluralidad de lo que las diversas ciencias humanas podían decir de él, sin posibilidad de integración que remitiera a un ente estable. Quince años después de la obra de Foucault, Garrido constataba en la peculiar deriva de los estudios literarios lingüísticos —provincia de las ciencias humanas, *humanidades*—, una realización de lo que promovía quince años el autor francés —aunque las largas raíces del pensamiento de Foucault remiten a la misma dialéctica de la Modernidad—. El estructuralismo, con su opción epistemológica de estudiar el discurso como sistema cerrado —literario o no—, había terminado en una negación gnoseológica de la literatura: no era algo suficientemente *científico* plantear una investigación más allá de las estructuras inmanentes al texto; y así, las relaciones con *lo otro* no podían ser más que una ingenuidad académica, lastrada de impresionismo y acientificidad. El postestructuralismo iba a explotar esa premisa humana y gnoseológicamente pesimista.

En el mismo volumen de *Estudios de Semiótica Literaria* aparecía otro artículo, original de 1991, con idénticas inquietudes al recién comentado, «Condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria»: habían pasado once años y el panorama de los estudios literarios parecía seguir manteniendo aquella inspiración de fondo contra la que Garrido advertía (1994: 106):

Creo que la llamada Semiótica literaria puede fecundar el entero panorama de los estudios de la Literatura, pero, simultáneamente, afirmo que es preciso que se den una serie de condiciones para que se trate de algo iluminador.

En primer lugar, no debe tener la tentación de erigirse en ciencia. La literatura se sitúa en aquel tipo de acceso a la verdad que corresponde a la verdad-desvelamiento y no a la verdad conclusión de una demostración. Si el tratamiento semiótico de cualquier problema del discurso literario intentara estar diciendo la *última palabra* sobre aquello, desconocería la íntima inadecuación a su objeto y estaría proclamando pura y simplemente que la literatura no existe.¹

Garrido insistía en esa dimensión gnoseológica, de alcance de la verdad, aunque sea de modo imperfecto, gradual, progresivo y no asegurado —que refleja así la naturaleza del conocimiento humano—, para huir del sinsentido de una ciencia que niega su propio objeto. La noción de «descubrir relaciones con *lo otro*», como característica de la mejor literatura, si bien no desarrollada por Garrido, puede ser interpretada a la luz de y en coherencia con una constelación de ideas defendidas y explicadas por el autor en otros artículos: optimismo gnoseológico, sentido común, realismo aristotélico, belleza, atención a la complejidad, limitación de los enfoques, apertura, comunicación; en una continuidad que llega hasta sus trabajos y declaraciones más recientes (Garrido Gallardo, 2000; Albuquerque, 2005: 72-84; Garrido Gallardo, 2011: 53-63). Y mi interpretación es la siguiente: el hecho literario, como realidad comunicativa que trasciende el mero texto —y a la que el texto debe su *última razón de ser literaria*—, *tiene una entidad suficiente*, porque de un modo privativo suyo constituye un conocimiento humano profundo, valioso, atractivo, bello; la comunicación literaria exige, tanto en la confección del mensaje como en su recepción, una auténtica y rica apertura a y capacidad de relación con lo otro, misión posible «a pesar de los pesares».² Si mi interpretación es correcta, puedo vislumbrar en este planteamiento de Garrido una orientación humanista metafísica y relacional, común a algunos pensadores de referencia en la Europa de los años cincuenta y sesenta —y que continúa, a menudo invisibilizada por el escaparate de las modas culturales—, como Gabriel Marcel, que distinguía fenomenológicamente entre una consideración de la realidad como *problema* y otra como *misterio*. Como explica José Luis Cañas (1998: 16):

El problema implica una colección de datos que nuestra inteligencia debe resolver ordenándolos en el sentido objetivista preciso. El misterio es una situación vital en la que estamos comprometidos y como *envueltos*. Reducir el misterio a un problema es degradarlo, es, por ejemplo, lo que hacen muchos filósofos con el llamado *problema del mal*, dice Marcel. Sin embargo, «filosofar fue para mí, desde los comienzos, sinónimo de trascender».

La literatura, y en el sentido más rico y preciso que prefiere Garrido, *la comunicación literaria*, es una realidad que, más allá de su tratamiento legítimo como problema —pues hay aspectos que pueden y deben ser descritos con precisión empírica para su razonable resolución y efectivo conocimiento—, exige una consideración como misterio, esencial y

¹ Como Garrido explica (Albuquerque, 2005: 82), este concepto de la literatura como verdad-desvelamiento lo toma del gran estudioso de la semiótica literaria Tzvetan Todorov.

² Expresión que Garrido repite en varios artículos para indicar esta dificultad del conocer que se da en la comunicación con lo otro, sea literaria o humana en general.

optimistamente relacional, que *envuelve e implica* profundamente a emisores y receptores con *lo otro*.

Paradójicamente, si por un lado, desde aquel 1980 hasta nuestra actualidad, hay que constatar corrientes hegemónicas, dentro de los estudios literarios, que siguen trasluciendo ese agnosticismo o pesimismo gnoseológico que —siguiendo con el esquema marceliano— no vería en la literatura más que una serie de *problemas* y que negaría o, al menos, sería indiferente por principio a cualquier otra consideración *misteriosa*;³ por otro lado, también hay que hacer notar, de un modo especial a partir de los años ochenta, en diferentes disciplinas humanísticas externas a los estudios literarios, la consideración de la literatura como una realidad comunicativa, de entidad suficientemente estable, peculiarmente rica y humanamente relevante. Lo que propongo a continuación es una sumarísima relación de algunas de esas confirmaciones extraliterarias, desde aquellos años ochenta hasta la actualidad, que ponga de relieve el acierto y la sensibilidad de las propuestas de Garrido.

2. PAUL RICOEUR

El filósofo francés, y uno de los pensadores más citados a finales del siglo xx y principios de XXI, publicaba entre 1983 y 1985 su última magna obra, *Temps et récit*: una sorprendente suma de síntesis de pensamiento antiguo y moderno, que incluía a Aristóteles, san Agustín, Kant, Hegel y la fenomenología, la hermenéutica, la poética narratológica estructural de la ficción y el relato histórico, para alcanzar una iluminación ética sobre la vivencia del tiempo y el sentido narrativo de la vida humana. En un resumen de esta obra, integrando planteamientos de Hans-Georg Gadamer y de la estética de la recepción, principalmente de Wolfgang Iser, Ricoeur (2006: 16) propone la lectura de la obra literaria como un encuentro:

El sentido o el significado de un relato surge en *la intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. El acto de *leer* pasa a ser así el momento crucial de todo el análisis. Sobre él descansa la capacidad del relato de transfigurar la experiencia del lector. [...] Hablar de mundo del texto, es hacer hincapié en la característica de toda obra literaria de abrir delante de sí un horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar. Un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma, es la proyección de un nuevo universo distinto de aquel en el cual vivimos. Apropiarse de una obra por la lectura, es desplegar el horizonte implícito del mundo que envuelve las acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada.

3. ALASDAIR MACINTYRE

En 1981, el filósofo y sociólogo Alasdair MacIntyre publicaba, en la Universidad de Notre Dame, una obra que iba a revolucionar las premisas de la investigación en filosofía moral, *After Virtue*. Desde una profunda revisión histórico-filosófica de Aristóteles y el

³ Por no hablar de la deconstrucción: exhibición sin ambages y pedagogía de la opción filosófica por el escepticismo en su aplicación al lenguaje.

aristotelismo hasta finales del siglo xx, planteaba una reconsideración positiva de la ética de la virtud, en diálogo y polémica con las principales tradiciones de pensamiento en Occidente. En este trabajo, MacIntyre asumía los principales estudios sobre narratividad que se venían realizando en los años setenta en el ámbito académico anglosajón. Para el propósito de este artículo, baste traer a colación su idea de que la identidad humana es una identidad narrativa, y la literatura una realidad correspondiente que hunde sus raíces en el mismo dominio antropológico (2004). Valgan los siguientes pasajes:

Seguramente que la vida humana tiene una forma determinada, la forma de cierta clase de historia. No solo los poemas y sagas narran lo que les ocurre a los hombres y las mujeres, sino que en su forma narrativa los poemas y sagas capturan una forma que estaba ya presente en las vidas que relatan (159).

Atribuyo a Sófocles una creencia análoga a la que Anne Richter (1962) ha atribuido a Shakespeare: que retrató la vida humana mediante la narrativa dramática, porque tuvo por cierto que la vida humana tenía ya la forma de la narrativa dramática, más aún, de un tipo concreto de narrativa dramática (182).

La narrativa no es la obra de los poetas, dramaturgos y novelistas, que refleja acontecimientos que no tienen orden narrativo anterior al que les es impuesto por el vate o el escritor; la forma narrativa no es un disfraz ni una decoración. Bárbara Hardy ha escrito que «soñamos narrativamente, imaginamos narrativamente, recordamos, anticipamos, esperamos, desesperamos, creemos, dudamos, planeamos, revisamos, criticamos, construimos, cotilleamos, aprendemos, odiamos y amamos bajo especies narrativas» (Hardy, 1968: 5). [...] Porque vivimos narrativamente nuestras vidas y porque entendemos nuestras vidas en términos narrativos, la forma narrativa es la apropiada para entender las acciones de los demás. Las historias se viven antes de expresarlas en palabras, salvo en el caso de las ficciones (261).

El hombre, tanto en sus acciones y sus prácticas como en sus ficciones, es esencialmente un animal que cuenta historias. [...] Privese a los niños sin narraciones y les dejará sin guión, tartamudos angustiados en sus acciones y en sus palabras. No hay modo de entender ninguna sociedad, incluyendo la nuestra, que no pase por el cúmulo de narraciones que constituyen sus recursos dramáticos básicos (266-7).

4. GEORGE STEINER

Profesor de literatura comparada en Cambridge, Oxford y otras universidades de primer rango en Europa y Estados Unidos, sus escritos de teoría y crítica de la cultura, la literatura y el arte han sido referencia para el debate en estas seis últimas décadas. Desde su primer gran trabajo, *Tolstoi or Dostoievski*, publicado en 1960, Steiner ha sostenido una perspectiva humanista. En su ensayo de 1966, *Poet and the Silence*, afirma algo que recuerda a la advertencia de Garrido, en 1980, con respecto al peligro de las epistemologías literarias que absolutizan sus aportes, en su cerrazón a la relación con lo otro: «La proliferación de la verborrea en la investigación humanística, las trivialidades maquilladas de erudición o de revaluación crítica amenazan con obliterar la obra de arte y la exigente inmediatez del encuentro personal, base de toda crítica verdadera» (1994: 85). Y en su obra de 1989, *Real Presences*, afirma (2001: 183):

Una reflexión sobre encuentros (como permite la gramática alemana) «un pensamiento de» encuentros, en tanto que instrumentos de comunicación, comporta una moral. Un análisis de la enunciación y la significación —la señal para el otro— comporta una ética. Esta implicación puede proporcionar el primer paso para salir del laberinto de la teoría y la práctica modernistas.

Para Steiner la solución a la tendencia suicida de la cerrazón artística y literaria, la afirmación fuerte del valor, pasa por mantener la apertura a la trascendencia, por contar con la posible presencia de Dios en el mundo humano (286-7):

Todo arte y literatura de calidad empiezan en la inmanencia. Pero no se detienen ahí. Y esto significa sencillamente que la empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el continuum entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y *el otro*. En este sentido exacto y común, la poiesis se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada asegurada por ellos. Las preguntas «¿qué es la poesía, la música, el arte?», «¿cómo pueden no ser?» o «¿cómo actúan sobre nosotros y cómo interpretamos su acción?» son, en última instancia, preguntas teológicas.

5. MARTHA NUSSBAUM

La filósofa, profesora de Derecho y Ética en la Universidad de Chicago, autora de una obra clásica en filosofía moral, que se apoya fuertemente en la literatura, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (1986), y Premio Príncipe de Asturias en Ciencias Sociales (2012), ha ido elaborando desde décadas una particular propuesta de articulación de literatura y filosofía, movida por un interés educativo y político, pues según su parecer, a través de la literatura se puede formar en actitudes morales —más relacionadas con las emociones que con lo estrictamente racional— y generar así un cultivo de lo humano en vistas al proyecto político de una ciudadanía cosmopolita. En su obra de 1997, *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, indica (2001: 147-148):

La promesa política de la literatura es que nos puede transportar, mientras seguimos siendo nosotros mismos, a la vida de otro, revelando las similitudes, pero también las profundas diferencias entre él y yo, y haciéndonos comprensibles o, al menos, acercándose a ello. Cualquier postura respecto de la crítica que niegue esta posibilidad parece negar la posibilidad misma de la experiencia literaria como un bien humano y social.

6. TEORÍA DE LA MENTE

Se puede decir que esta corriente en el campo de la psicología y de las ciencias cognitivas se inicia con el artículo de Premack and Woodruff, «Does the chimpanzee have a theory of mind?» (1978: 515-526), y este marbete remite a la capacidad humana de atribuir pensamientos, deseos e intenciones a otras personas, para predecir o explicar sus acciones y conjeturar sus intenciones —*teoría* aquí tiene el significado de conjetura sobre la mente del otro—. Un buen desarrollo de esta capacidad requiere una prolongada experiencia

socializante. Si desde finales de los años setenta esta disciplina ha gozado de un constante avance, es sobre todo en la década de los 2000 cuando, en el ámbito norteamericano, los estudiosos de la literatura comienzan a tenerla en cuenta para sus investigaciones. Por citar algunos ejemplos: Lisa Zunshine (2006) defiende que la teoría de la mente no es solo un prerrequisito para la experiencia de leer, sino también una motivación para la lectura; Robin Dunbar (1996) describe tres niveles en la teoría de la mente: 1. La habilidad para ser consciente de los propios pensamientos; 2. La habilidad para comprender los sentimientos de los otros; y 3. La habilidad para imaginar cómo alguien que no existe respondería a una determinada situación. Y sobre este tercer nivel indica:

Podemos empezar a crear literatura, a escribir historias que van más allá de la simple descripción de acontecimientos tal como ocurrieron para ahondar más y más en la razón por la que el héroe se debería comportar del modo en que lo hace, en los sentimientos que le llevan siempre adelante en su misión (102).⁴

Y sirva como ejemplo de aplicación a la literatura el artículo de Howard Mancing (2011: 123-132), que estudia el seguro y sofisticado uso que Sancho Panza hace de la teoría de la mente, en la segunda parte de *El Quijote*, a partir de su ya extensa experiencia convivencial con su amo, para hacerle creer a este que una aldeana es la incomparable Dulcinea del Toboso.

7. CONCLUSIÓN

Tras este brevísimo recorrido, podemos decir que quienes han manifestado estas visiones relacionadas con la literatura —filosofía, crítica de la cultura, ética, pedagogía, política, psicología— no estaban haciendo estudios literarios y que comparten: 1. Que la literatura es comunicación; y 2. Una premisa esencial: la literatura existe y —parafraseando al filósofo Joseph Pieper— es humanamente bueno que exista.

Sin negar la legitimidad de aportes epistemológicos concretos, textuales y extratextuales, y ejercitando una radical apuesta por la necesidad de la multi- e interdisciplinariedad en los estudios literarios, Garrido quiso defender, ya en 1980, un saludable límite que apuntaba a la dimensión última de la literatura, de las humanidades, del hombre. Sin ese *límite* —condición aparentemente paradójica para poder descubrir «relaciones con lo otro»—, nuestra experiencia literaria, sería mucho menos rica; nuestros estudios literarios, literaricidas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBURQUERQUE, Luis (2005). «Entrevista con Miguel Ángel Garrido Gallardo», *Hipertexto*, 2, verano 2005, pp. 72-84.
- CAÑAS, José Luis (1998). *Gabriel Marcel: filósofo, dramaturgo y compositor*. Madrid: Palabra.

⁴ Mi traducción.

- DUNBAR, Robin (1996). *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*. EE. UU.: Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*. Paris: Gallimard.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1980). «Estilística, Estructuralismo, Semiótica», *Revista de Literatura*, XLII, 83, pp. 5-24.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1991). «Condiciones para una semiótica (verdaderamente) literaria», en *Homenaje a Hans Flasche, Festschrift zum 80 Geburtstag*. F. Steiner: Stuttgart, pp. 509-520.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994). *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: CSIC.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Con la colaboración de Antonio Garrido y Ángel García Galiano. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2011). «¿Cómo interpretar la literatura?», *Nueva revista de política, cultura y arte*, 132, pp. 53-63.
- MACINTYRE, Alasdair (2004). *Tras la virtud*, 2.^a ed. Barcelona: Crítica.
- MANCING, Howard (2011). «Sancho Panza's Theory of Mind», en Paula Leverage, Howard Mancing, Richard Schweickert y Jennifer Marston William (eds.), *Theory of Mind and Literature*. Lafayette, Indiana: Purdue University Press, pp. 123-132.
- NUSSBAUM, Martha (2001). *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Barcelona: Paidós.
- PREMACK, David y WOODRUFF, Guy (1978). «Does the chimpanzee have a theory of mind?», *Behavioral and Brain Sciences*, 1, 4, pp. 515-526.
- RICOEUR, Paul (2006). «La vida: un relato en busca de narrador», *Ágora. Papeles de filosofía*, vol. 25, 2, pp. 9-22.
- STEINER, George (1994). *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- STEINER, George (2001). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- ZUNSHINE, Lisa (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

PÁJAROS Y MARIPOSAS. PARA UNA NUEVA SEMIÓTICA DE LA ONOMATOPEYA

Juan Carlos MORENO CABRERA
Universidad Autónoma de Madrid

1. SEMIÓTICA DE LA ONOMATOPEYA: DE DIONISIO TRACIO A CHARLES S. PEIRCE

Hace poco más de cincuenta años, R. Jakobson (1965) llamó la atención sobre la importancia que podrían tener, para las ciencias del lenguaje, los escritos de un pensador americano tan original e innovador que no logró encontrar ningún acomodo estable en la Universidad. Se trata del estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914). Jakobson (1965: 347) señala, por primera vez, la importancia para el análisis del signo lingüístico de la ahora famosa clasificación de Peirce de los signos en iconos, índices y símbolos. Los iconos se definen, en el artículo del gran maestro ruso, de la siguiente manera: «El icono opera principalmente mediante una similitud factual entre su signans y su signatum, por ejemplo, entre el dibujo de un animal y el animal dibujado; el primero representa al segundo simplemente porque se le parece» (Jakobson, 1965: 347; traducción personal).

Las observaciones del fundamental artículo de Jakobson citado no cayeron en saco roto. A partir de entonces, los tres tipos de signo de Peirce aparecen de forma continuada en las investigaciones sobre la fundamentación semiótica de la lingüística actual.

Un ejemplo concreto, referido al fenómeno que nos ocupa en este trabajo, nos lo ofrece el lingüista inglés John Lyons, quien, en su magnífico tratado de semántica (Lyons, 1977: 102), utilizó el concepto de *icono* de C. S. Peirce para definir semióticamente la

onomatopeya (Lyons, 1977: 102). Lyons distingue, en este ámbito, una iconicidad primaria de una iconicidad secundaria. La primera la ejemplifica mediante la forma inglesa *cuckoo* «cuco», y para ilustrar la segunda recurre a la denominación de otra ave, la lechuza (*owl*). Sugiere que, si la palabra se entiende como una imitación del canto de la lechuza, estamos ante un caso de iconicidad primaria y que, cuando pasa a significar «sabio» o «sabiduría», estamos ante una iconicidad secundaria, dado que se explota la asociación del sonido de la palabra con el cantar de la lechuza y la asociación añadida entre la lechuza y la sabiduría. Algo similar ocurre en español, dado que *piar* es una voz onomatopéyica que significa «emitir sonidos las aves y, en especial, el pollo» (iconicidad primaria), pero también «clamar con anhelo», como el pollo cuando pía (iconicidad secundaria). Otro ejemplo de iconicidad secundaria proporcionado por Lyons se da en los casos en los que los sonidos de determinadas palabras parecen apropiados para el significado que presentan, de manera que palabras inglesas como *dither* «vacilar», *dodder* «chochear», *quiver* «temblar» o *slink* «andar furtivamente» contienen combinaciones fónicas que sugieren movimientos de varios tipos. En este trabajo vamos a tener en cuenta los dos tipos de iconicidad que distingue Lyons.

La idea de que la onomatopeya surge de la imitación de sonidos naturales (sobre todo animales) es, desde luego, muy antigua. Dionisio de Tracia, en su gramática, es taxativo respecto de la definición de nombre onomatopéyico: «Onomatopéyico es del dicho a imitación de las peculiaridades de los sonidos, como *estruendo*, *silbido* y *estrépito*» (Dionisio Tracio, 2002: 63).

Curiosamente, la traducción al español de los tres términos griegos que utiliza (*floïsbos*, *roïzos* y *orygmadós*) tiene también un inequívoco sabor onomatopéyico. También merece la pena señalar que en el tratado de Dionisio no aparece el término griego *onomatopoiía* «onomatopeya», sino la expresión *pepoiēmēnon* (*ónoma*), es decir, «hecho, fabricado (nombre)», *nomen fictum* en latín (Bécares Botas, 1985: 278). Es realmente curioso que ambas expresiones se basen en la idea de la creación de nombres y que no hagan referencia alguna ni al sonido ni a la imitación, sino solo a la creación o invención. La intuición que hay detrás de estas dos designaciones es realmente genial: la onomatopeya no es más que uno de los mecanismos existentes para inventar palabras.

Esta definición alejandrina de *onomatopeya* ha permanecido intacta hasta nuestros días. La edición electrónica del diccionario de la Real Academia Española, tal como aparece en junio de 2016, da dos acepciones de este término: «1. Formación de una palabra por imitación del sonido de aquello que designa. || 2. Palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa». En ambos casos, el eco de la definición de Dionisio se deja percibir de forma patente.

Uno de los objetivos de este trabajo es el de ofrecer datos para cuestionar este acercamiento al fenómeno de la onomatopeya. Dicho de otra forma, la esencia de la onomatopeya, su inmenso potencial, va mucho más allá de la mera imitación de sonidos. Las palabras onomatopéyicas no se parecen a los sonidos que denotan por causa de la imitación, sino por un proceso semiótico mucho más complejo que tiene que ver con la traducción.

2. EL TÉRMINO ONOMATOPEYA

Antes de seguir adelante, creo muy ilustrativo de lo que quiero mostrar llevar a cabo una breve reflexión sobre la etimología de *onomatopeya* y su historiografía terminológica. Por supuesto, para empezar, hay que referirse a que es un compuesto de dos palabras griegas *ónoma* «nombre» y *poiéiō*: «hacer». Considero esta denominación (que no aparece como tal ni en Platón, ni en Aristóteles; el texto griego más antiguo que la registra es de Estrabón, según el Liddell-Scott, 1901) como una de las más extraordinarias intuiciones sobre la verdadera naturaleza de este fenómeno. En mi opinión, la definición tradicional de *onomatopeya* oculta la verdadera naturaleza de este fenómeno, pero su etimología nos la descubre de forma rutilante. Porque esa etimología lo que nos dice es que ni el sonido, ni la imitación son la base sobre la que se asienta un fenómeno mucho más amplio y profundo de lo que nos da entender la definición tradicional, demasiado estrecha y limitadora.

Afortunadamente, no soy la única persona iluminada por esta etimología; ha habido lingüistas que han visto a través de ella la auténtica naturaleza de este fenómeno. Voy a mencionar a dos en este trabajo. El primero de ellos es Hermann Paul, quien, en el capítulo noveno de su famoso manual *Prinzipien der Sprachgeschichte* (1920), analiza multitud de datos de palabras y expresiones onomatopéyicas y agrupa todos estos datos bajo un título muy revelador: *Urschöpfung*, algo así como creación prístina, primigenia, originaria. Mediante esta expresión, Paul se refiere a la creación de vocablos que no proceden de otros términos ya existentes, sino que se construyen *ex novo*. Y, precisamente, la onomatopeya es el caso más evidente de este fenómeno, dado que una palabra onomatopéyica no se deriva de otras palabras ya existentes en una u otra lengua, sino que se crea, se *inventa*. Además, Paul insiste desde el principio del capítulo en que este procedimiento de creación prístina o primigenia no se dio solo en la antigüedad más remota, sino que se produce continuamente a lo largo de los siglos. Por ello, empieza el capítulo mencionando la palabra *gas*, inventada en el siglo xvii, aunque no sería un caso puro de este fenómeno, pues parece que la palabra griega *kháos* influyó en su configuración fónica. Sea como sea, Paul dio en la diana de uno de los fenómenos generativos que están detrás de la concepción tradicional, y eso se refleja en el nuevo término que emplea, cuyo segundo elemento *Schöpfung* «creación» procede del verbo alemán *schaffen* «crear». Por tanto, el término de Paul es un calco parcial de *onomatopeya*.

Pero hay otro autor posterior, Wilhelm Oehl, que se dio perfecta cuenta del mecanismo generativo que hay detrás de la onomatopeya y que creó un término que es un calco casi exacto del término griego. Este autor publicó en la revista *Anthropos*, entre 1917 y 1924, una serie de artículos sobre palabras onomatopéyicas en lenguas de todo el mundo, con el título de *Elementare Wortschöpfung*. El término alemán *Wortschöpfung* es casi un calco exacto de *onomatopeya*, con la diferencia de que el primer término (*Wort*) significa «palabra» y no «nombre». Este autor es, a pesar de ser completamente desconocido hoy en día, una de las personas que más ha contribuido al conocimiento de los mecanismos que hay detrás de la creación onomatopéyica en las diversas lenguas del mundo, sobre todo gracias a su magnífica monografía sobre *agarrar-dedo-cinco* (Oehl, 1933).

3. PÁJAROS: ORNITÓNIMOS DELOCUTIVOS

Tradicionalmente, se ha considerado el canto de los pájaros como muy cercano al habla humana. Es conocido que los loros y cacatúas poseen la habilidad de imitar el habla humana de forma bastante eficiente. Las leyendas y cuentos populares nos relatan que determinados pájaros transmiten ciertos mensajes en forma de habla humana.

A veces, el canto de los pájaros *sugiere* determinadas palabras o frases de las lenguas humanas. Este fenómeno ha sido estudiado por Chambon (1989), que habla de *ornitónimos delocutivos*, que son ejemplos de *demimologismo*: denominación de un animal fundamentada en una fórmula basada en la lengua oral que tiene un parecido, más o menos cercano o lejano, con los sonidos emitidos característicamente por ese animal (Moreno Cabrera, 1998: 132-133). El caso más frecuente de este fenómeno se realiza, precisamente, con ornitónimos. Un ejemplo dado por este autor se refiere a la codorniz, que es designada en valón como *pay-tes-dêtes* («paye tes dettes») y en franco-condado como *paie tes dettes* (Chambon, 1989: 94), expresión sugerida por el canto de esta ave. En inglés también hay ornitónimos delocutivos referidos a la codorniz (*ortigónimos delocutivos*), tales como *wet-my-lips*, *but-for-but* (Cheshire) o *quick-me-dick* (Oxfordshire).

En el ámbito hispánico, hay un pájaro muy difundido en América Central y Meridional que da origen a una auténtica plétora de ornitónimos delocutivos. Se trata del *Pitangus sulphuratus*, especie de ave paseriforme perteneciente a la familia *Tyrannidae*. Está muy distribuido por toda América y se puede encontrar en Estados Unidos (Texas), toda América Central y toda América del Sur. Mide entre 21 y 25 centímetros de largo, tiene cabeza grande, alas largas y patas cortas. Su canto es ruidoso y chillón, y ha dado lugar a numerosos ornitónimos delocutivos, que vamos a examinar a continuación.

El nombre en inglés de este pájaro es *great kiskadee*, y, precisamente, el término *kiskadee* precede del ornitónimo delocutivo francés *quesquidi* («Qu'est-ce qu'il dit?»), según cuenta en su diario el misionero Armand Massé (1878-1884), que pasó ocho años en la isla de Trinidad, cerca de Venezuela.

El número de ornitónimos delocutivos de este pájaro en español es absolutamente impresionante. Veamos algunos de ellos: Brasil: *bemtevi*; Argentina, Bolivia: *benteveo*; México, Perú: *bienteveo*; Argentina: *bichofeo*, *genteveo*, *itaguá*, *pichué*, *pitipí*, *pitojuán*, *quechupai*, *quentopé*, *quetuví*, *quintové*, *quitafé*, *tistihuel*, *tistijuelas*; Colombia: *bichofué*; Honduras, Venezuela: *crstofué*; Nicaragua: *güis*; Paraguay: *pitogüé*.

El nombre científico de *pitangus* deriva directamente del nombre tupí del pájaro, que es *pitangwá*; en guaraní el ornitónimo es *pitogüé*. Es fácil ver que hay muchos ornitónimos delocutivos que parecen proceder directamente de la denominación guaraní, tales como *bichofeo*, *bichofué*, *crstofué*, *pichué*, *pitojuán*, *quitafé* o *tistihuel*. Por su parte, el ornitónimo *itaguá* parece relacionado directamente como *pitanguá*. El resto procede del ornitónimo delocutivo brasileño: *benteveo*, *bienteveo*, *genteveo*.

Este pájaro interviene en muchas leyendas y cuentos populares en los que, a veces, es un ser humano reencarnado en pájaro. En uno de ellos, un nieto no se molesta en atender a su abuela, que se está muriendo y le increpa «¿se te apaga la pipa?» y la abuela le contesta en guaraní: «Si che pito güe» («Sí, mi pipa se apaga»). Como castigo ante su crueldad, el nieto se convirtió en pájaro y está condenado a repetir sin cesar las últimas palabras de la

abuela. Una explicación más detallada y completa de estos ornitónimos podrá encontrarse en Moreno Cabrera, 2016.

Vemos, en todos estos casos, que, más que imitar el canto del pájaro, los diversos ornitónimos considerados suponen un proceso de interpretación lingüística de dicho canto. No se trata, pues, de imitación, sino de *traducción del lenguaje* del ave a una lengua natural. Se realiza una labor hermenéutica del canto del pájaro al establecer una relación entre ese canto y una expresión lingüística con una prosodia similar a la del canto del ave. Por lo que vemos, estamos ante algo más que una pura onomatopeya tal como se define tradicionalmente este término; tampoco este fenómeno tiene que ver con la creación de palabras, ya que las palabras o expresiones utilizadas ya existen en la lengua. Estamos ante un caso de interpretación lingüística de sonidos naturales.

Además, estos ornitónimos delocutivos son muy malas aproximaciones al canto actual del ave que denotan: las expresiones utilizadas son muy deficientes desde el punto de vista imitativo, pues no se aproximan al auténtico canto del animal.

Hay, por tanto, dos propiedades de los ornitónimos delocutivos que conviene resaltar: primero, son dependientes de las lenguas y de los dialectos; en cada lengua o dialecto el canto del ave se interpreta de una forma distinta. La segunda propiedad consiste en que no constituyen una reproducción fiel de los sonidos que el pájaro emite, ni tampoco se pretende tal cosa.

4. MARIPOSAS: LA ONOMATOPEYA DEL MOVIMIENTO

Los nombres de mariposas son términos aparentemente tan caprichosos y variables como el mismo vuelo de estos bellos insectos.

He aquí una muestra extraída del impresionante diccionario de García de Diego (1968: 24):

- FĒL FĒL: anglosajón: *fifealde, fifoldara*; antiguo alto alemán: *fifaltra*; islandés antiguo: *fifrilde*.
- FĒR FĒR: italiano: *farfalla*; italiano suizo: *farfailet*.
- PĒL PĒL: latín: *papilio*; italiano dialectal: *pilpiluk, pupla, popolon, popolona*.
- PĒN PĒN: bearnés: *pamparolo*; vasco: *pinpiña, maripanparona*; francés del Franco-Condado: *pampoillot*.
- PĒR PĒR: francés dialectal: *parpaillot, parpallu, parpallol, parpall*; italiano: *parpaglione*; italiano suizo: *parfailet*; macedonio: *pipiruna*; megleno-rumano: *piperuga, piperiga*; rumano: *pirpiruna*; francés poitevín: *parpillon*; francés del Franco-Condado: *parpaillot*; provenzal: *parpaillon, parpaillot*; sardo: *parabatola*; italiano de Imola: *parpaya*; genovés: *parpashun*; calabrés: *parpashune*; vasco: *uriparpalla*.

Hay un autor ya mencionado antes, Wilhelm Oehl (1922), que estudió estos nombres desde el punto de vista de lo que denominaba *elementare Wörterschöpfung*, que, como ya hemos visto, hace referencia al proceso generativo que hay detrás de la onomatopeya.

Según Oehl, una buena parte de los nombres para designar a este insecto tienen un carácter imitativo, lo que ocurre es que dichos insectos no hacen ruido audible alguno; por

eso Oehl afirma que no se trata de *Schallwörter* sino de *Bildwörter*, lo que se imita en estas palabras son los continuos altibajos del vuelo de las mariposas. Por tanto, es una imitación del movimiento (una *cinemimia*) y no una imitación del sonido (una *fonomimia*).

En la reduplicación encuentra Oehl una primera expresión del vuelo de la mariposa. Detecta este autor la expresión *pepe* (Oehl, 1922: 78), que aparece en diversas lenguas para designar a este insecto. Cita expresiones como *popo*, *popoa*, *pepe*, *peapea*, *pipya* o *pupu*, atestiguadas en diversas lenguas de África. En georgiano existe: *pepela* «mariposa», y en nahua: *papalotl*. En maorí se observa triplicación: *pepepe*. A veces [p] se corresponde con [f], como en guatuso: *fufu*; en tonga: *fafatane*; o en asante: *afofanto*.

Otro tipo muy frecuente es el que presenta el esquema [p]___[l] (Oehl, 1922: 79), como el checheno: *poltu*; el húngaro: *pillangó*; y el quechua: *pillpintu*. La estructura [k]___[l] (Oehl, 1922: 83) aparece en turco: *kelepek*; kalispel: *kuelulegu*; y tabasarán: *ke-virkol*; la variante [k]___[m] se da en pampango: *gamogamo*; y en clisten: *kamamak*.

Valga esto como muestra de los cientos de ejemplos y decenas de modelos de formación enumerados por Oehl, con varias combinaciones de diversas vocales con *p/l/k*, *p/l/m*, *p/r/t*, *k/l/m*, *t/l/k*, entre otras.

En latín tenemos la palabra *papilio* y en anglosajón *fifealde*. En la forma del inglés moderno *butterfly*, Oehl (1922: 104) ve una raíz que sigue el modelo onomatopéyico [p]___[t]___[r], modificado mediante etimología popular. De la palabra latina deriva el francés *papillon*. En italiano, *farfalla* y *farfaglione* son claramente onomatopéyicas, y Oehl (1922: 110) las analiza como un cruce entre las variantes *pere* y *pele*. El portugués *borboleta* tiene una justificación semejante a la del italiano.

La palabra española *mariposa* la analiza Oehl (1922: 112) a partir de la idea de Diez de que hay un reanálisis, por etimología popular, a partir de un modelo onomatopéyico *m___n___p*, que está atestiguado en el sardo *maniposa* y que se contrapone al tipo inverso *p___n___m* que aparece en tupí como *panamá*. En vasco, *pinpirina* y *pinpiln-pauxa* presentan un modelo afín de esta raíz onomatopéyica. Por tanto, estaríamos ante un compuesto de nombre onomatopéyico más una reinterpretación basada en la etimología popular, propiciada por la alternancia *n/r*. Por otro lado, el término *polilla*, animal cercano a la mariposa, tiene también, según Oehl, una clara impronta onomatopéyica.

Estamos, pues, ante un tipo de onomatopeya en donde lo que se *imita* es el movimiento y no el sonido. Es evidente que, desde el punto de vista etimológico, nada hay que objetar al nombre onomatopeya para caracterizar los nombres de la mariposa como imitación del vuelo inconstante y aparentemente caótico de este insecto, dado que en los elementos de que se compone el término no aparece ninguna referencia al sonido y a su imitación. Por tanto, podemos afirmar tranquilamente que *mariposa* se puede interpretar como palabra onomatopéyica.

5. HACIA UNA NUEVA SEMIÓTICA DE LA ONOMATOPEYA

Es una circunstancia muy interesante, para lo que se propone aquí, que el término *onomatopeya* etimológicamente no remita ni al sonido ni a la imitación, porque esto significa que, al menos desde este punto de vista, podemos justificar usos del concepto de

onomatopeya que van mucho más allá de la definición tradicional en la que sigue confinada la lingüística actual.

Examinemos ahora las onomatopeyas tal como se conciben tradicionalmente. Si nos fijamos en las aves y comparamos, por ejemplo, las diversas onomatopeyas del canto del gallo: *quiquiriquí*; inglés: *cock-a-doodle-doo*; francés: *cocorico*; georgiano: *qliqiqo*; neerlandés: *kukeleku*; hindi: *ku-kudu-koo*; chino: *wō wō wō*; vasco: *kukurruku*; latín: *cocoroco*; ruso: *kukarekú*; turco: *ü-ürü-üüü*; indonesio: *kukuruyuk*; polaco: *kukuryku*; hay tres características que llaman la atención. Primero, que ninguna de las expresiones onomatopéyicas es una imitación fiel del canto del gallo: no hay ningún gallo que emita la secuencia de sílabas anotadas en cada una de las palabras. Esto no se debe, en absoluto, a que el ser humano no sea capaz de imitar mucho mejor los sonidos de las aves y de los animales en general. Al contrario, los humanos podemos llegar a ser bastante hábiles en este cometido. En segundo lugar, cada lengua presenta una onomatopeya ligeramente diferente o muy diferente. La tercera característica es la que más se suele resaltar en estos casos: todas las expresiones se parecen.

Esta tercera característica es la que fundamenta la idea de que las onomatopeyas se basan en una imitación de un sonido natural. Si el gallo canta igual en todas partes, es entendible que las onomatopeyas de dicho sonido sean iguales o muy parecidas entre las lenguas. Pero la idea de la imitación o iconicidad primaria no da cuenta de las otras dos características observadas: la imitación dista mucho de ser fiel (a pesar de que el ser humano puede ser un excelente y convincente imitador de sonidos animales) y además depende de la lengua: las sílabas que se eligen en cada lengua no son exactamente las mismas, a pesar de que el sonido imitado no cambia en absoluto según los países o ámbitos geográficos.

¿Hay una manera de enfocar la cuestión para dar cuenta de las tres características observadas sin privilegiar la última de ellas?

La propuesta que hago en estas páginas consiste en proponer que, a diferencia de la definición tradicional, la onomatopeya no consiste en la imitación de un sonido natural, no es un caso de iconicidad primaria. La onomatopeya es una operación de interpretación lingüística de sonidos o aspectos visuales de la naturaleza. Consiste en una especie de traducción o correspondencia entre sonidos naturales y sonidos lingüísticos. No se trata, pues, de imitación, sino de interpretación o, si se quiere, de traducción.

Hay al menos un lingüista que se dio perfecta cuenta de que las onomatopeyas no se pueden reducir a una simple imitación sonora. Se trata de Edward Sapir, quien en su famoso manual sobre el lenguaje dice lo siguiente:

Palabras como *whippoorwill* [«chotacabras»], *to mew* [«maullar»], *to caw* [«graznar»] no son de ninguna manera sonidos naturales que el hombre haya reproducido instintiva y automáticamente. Son creaciones del espíritu humano, vuelos de la fantasía, en el mismo sentido en el que lo es cualquier otro elemento del lenguaje. No brotan directamente de la naturaleza; son sugeridos por ella y juegan con ella (Sapir, 1954: 13).

Este pasaje de Sapir ilustra la idea de que las onomatopeyas son creaciones lingüísticas y no meros ecos de los sonidos naturales.

Está claro, entonces, que lo que da origen a las onomatopeyas no es la mera imitación, sino un procedimiento lingüístico de interpretación, de traducción.

Pero ¿cuáles serían las reglas, los modelos, los métodos para realizar esta interpretación lingüística de los sonidos de la naturaleza?

Precisamente, uno de los hitos fundamentales de la investigación de esta cuestión aparece en lo que puede ser considerado el primer tratado de lingüística europeo, que no es otro que el *Cratilo* de Platón. A lo largo de este influyente diálogo, Sócrates se ve obligado, para razonar sobre la justificación natural de las palabras, a recurrir a una relación entre sonidos y significados, aunque esta relación no le parezca del todo defendible:

SÓCRATES: En mi opinión, Hermógenes, parece ridículo que las cosas lleguen a manifestarse por haber sido imitadas mediante letras y sílabas. Y sin embargo, así debe ser, ya que en orden a explicar la verdad de los nombres primitivos, no contamos con ningún recurso mejor que este.¹

A continuación, Sócrates sugiere algunas correspondencias entre sonidos y significados: asocia el sonido de la letra griega *ro* con la idea de movimiento (*Cratilo*: 426d), el sonido de la letra griega *iota* lo asocia con lo sutil y agudo, el sonido de la letra *sigma* con la agitación (*Cratilo*: 427a), los sonidos de las letras *delta* y *tau* con la ligadura y el reposo, y el sonido de la letra griega *lambda* con lo liso, lo resbaladizo o lo grasiento (*Cratilo*: 427b).

Tal como señala Schmidt Osmanzick (2008: LXXX), aunque Platón no utiliza el término *onomatopeya*, lo que se hace es darle a este fenómeno un fundamento fonosimbólico. Por tanto, podemos decir que este diálogo es una de las primeras propuestas de interpretación fonosimbólica de las onomatopeyas.

Si esto es de hecho así, tenemos ya desde muy antiguo una propuesta de enfocar la onomatopeya desde el fonosimbolismo o simbolismo fónico. Esta idea es la que propongo en este artículo.

Según esta propuesta, la onomatopeya no ha de relacionarse con el icono de Peirce, como hace Lyons, sino con el símbolo y, por tanto, como mantenía Sapir, es un proceso tan simbólico como los demás.

El fonosimbolismo se suele definir como una relación directa entre sonidos y significados (Hinton, Nichols y Ohala, 1994: 1). Precisamente, las correspondencias fonosimbólicas son las que nos sirven de modelo para realizar la traducción lingüística de los sonidos naturales, típica de las onomatopeyas tradicionales. Existe, o puede existir, un conjunto de correspondencias o modelos que nos permiten realizar dicha traducción. Esta interpretación de la onomatopeya se basa en un proceso de traducción fonosimbólico y no en la imitación de sonidos naturales.

Esta idea de considerar las onomatopeyas como símbolos y no como iconos tropieza con la posición que Lyons atribuye a Peirce (Lyons, 1977: 100) de que los iconos se basan en la convencionalidad o arbitrariedad de la relación entre significante y significado. Sin embargo, aquí hay un error manifiesto, dado que es palmario que un símbolo puede estar icónicamente motivado, dado que lo que lo hace símbolo no es la de no ser icono, sino la de la convencionalidad. Esto se ve muy bien en las lenguas de señas, donde, para un mismo objeto (*árbol* es el ejemplo típico), lenguas de señas diferentes usan movimientos manuales icónicos diferentes, dado que tales señas son convencionales.

¹ *Cratilo*, 425d, en Platón. *Cratilo o Del Lenguaje*, ed. y trad. de Atilano Domínguez, Madrid: Trotta, 2002, p. 130.

Pero es que, además, tal como nos dice Jakobson (1965: 349-357), Peirce consideraba que los signos más perfectos son aquellos que participan por igual de características icónicas, indécicas y simbólicas, y, además, un símbolo puede tener un icono y/o un índice incorporados. Es decir, la visión exclusivista de la tricotomía de Peirce, dominante en la lingüística contemporánea, no se ajusta a la propuesta misma del lógico estadounidense.

La relación entre icono, índice y símbolo ha sido replanteada desde un punto de vista filogenético por T. Deacon (1997: 69-101), que nos da una perspectiva mucho más cercana a las ideas originales de Pierce y mucho más útil para afrontar la cuestión que consideramos en este artículo.

Lo primero que afirma Deacon es que los signos no son intrínsecamente iconos, índices o símbolos, sino que lo son por las diversas relaciones que mantienen dentro de un sistema complejo de representación basado en determinadas inferencias. En segundo lugar, afirma que un mismo signo puede ser las tres cosas a la vez, que estas etiquetas no muestran propiedades incompatibles. En tercer lugar, Deacon mantiene que los índices se construyen a partir de relaciones entre iconos y los símbolos a partir de relaciones complejas entre índices, con lo cual existe una relación jerárquica entre los tres conceptos y, por tanto, todo símbolo incluye aspectos indiciales e icónicos.

Para Deacon, los iconos surgen del reconocimiento de alguna similitud y constituyen la base de los procesos de interpretación que dan lugar a los índices y a los símbolos. Para obtener un índice se requiere un proceso interpretativo adicional que se basa en una relación de señalamiento entre objetos. Por ejemplo, cuando deducimos que el humo señala un fuego, tenemos que recurrir a una relación icónica, de similitud, entre la *neblina* que estamos percibiendo y otras *neblinas* asociadas con el fuego que hemos experimentado en el pasado; no solo esto, sino que también el olor que percibimos ha de ser similar al que experimentamos en otras situaciones pasadas en las que había humo y fuego. Por tanto, el humo y el olor que percibimos como señal de fuego (aun sin ver el fuego) los percibimos así porque somos capaces de ver la similitud icónica entre ese humo y ese olor con otros en situaciones similares del pasado en las que además percibíamos el fuego. Por tanto, los índices surgen de una compleja labor de inferencia que se realiza sobre iconos. Para llegar al símbolo se necesita dar un paso semiótico más. Según Deacon, un símbolo no es una relación convencional entre un significado y un significante, dado que esta definición conviene a un índice, no a un símbolo. El símbolo surge de un complejo entramado de conexiones indiciales entre ese símbolo y otros ya establecidos. Esto se puede comprobar muy bien observando un diccionario monolingüe: las palabras no se definen mediante dibujos o fotos (con los que hay una relación indicial e icónica), sino mediante una combinación de otras palabras, es decir, de otros símbolos entre los que hay una relación indicial. Por tanto, solo hay símbolos dentro de un sistema de símbolos. En consecuencia, el símbolo representa un modo de organización semiótica de tercer nivel, basado en interacciones complejas en los otros dos niveles: el indicial y el icónico. Todos los símbolos tienen un componente indicial e icónico y, por tanto, todos los símbolos tienen un mayor o menor grado de motivación.

De todo lo anterior se deduce que debemos definir las palabras onomatopéyicas como símbolos y no como iconos o índices, tal como sugería Sapir. La onomatopeya, como símbolo, ha de tener, según la definición de Deacon, una base indicial e icónica. La base icónica tiene que ver con los sonidos naturales que son el punto de partida de un proceso de

interpretación fonética en términos de las unidades lingüísticas de una lengua natural determinada. Se eligen aquellos sonidos lingüísticos que tienen cualidades perceptivas similares a las del sonido natural en que se basan. En virtud de esas cualidades similares, la traducción lingüística del sonido natural es índice de dicho sonido natural y, a partir de ahí, se crea el símbolo correspondiente, el signo lingüístico, que puede denotar una determinada entidad natural. Por ejemplo, el nombre onomatopéyico *cuco* es un signo lingüístico que denota un pájaro y, por tanto, es un símbolo; pero existe una relación indicial entre la percepción fónica que suscita el significante de este signo cada vez que se pronuncia y el sonido que produce el canto del animal cada vez que este lo emite, que, a su vez, se basa en una relación icónica entre ambos. Por tanto, la palabra *cuco* no es una imitación del canto del ave, sino una interpretación fonética de dicho canto, tal como hemos razonado antes. Este ornitónimo se puede clasificar de onomatopéyico. Pero también hemos visto en la sección tercera que hay ornitónimos delocutivos.

¿En qué se diferencian estos dos tipos de ornitónimos? Pues es fácil ver que en el caso de los ornitónimos onomatopéyicos se interpretan los sonidos del ave a través de sílabas no significativas, es decir, de unidades de una lengua natural, el español en este caso; pero en el caso de los ornitónimos delocutivos se interpreta el canto del ave a través de una frase o expresión significativa, que tiene un sentido ya establecido de antemano, como ocurre con *crístofué* o *diostedé*. Hay remedo sonoro en estos ejemplos, en la medida en que la frase suena parecida al canto del pájaro y hay onomatopeya, en el sentido etimológico de la palabra, porque a partir de una expresión como *Dios te dé* se crea un nuevo nombre por lexicalización: *crístofué* o *diostedé* ya no son expresiones o locuciones, sino sustantivos que se usan para denotar pájaros.

Si concebimos los ornitónimos onomatopéyicos como interpretaciones (símbolos con base icónica) y no como imitaciones puras (iconos), tal como sugerimos, entonces es muy fácil ver las relaciones entre los ornitónimos onomatopéyicos y los delocutivos. En ambos casos se dan interpretaciones lingüísticas del canto del ave, pero en dos niveles distintos: el fónico (sílabas) o el sintáctico (frases); y en ambos casos también, dichas interpretaciones tienen un basamento icónico, puesto que recuerdan fonéticamente (aunque solo sea de forma vaga) el canto de los pájaros denotados.

Hemos visto, además, que la onomatopeya no tiene por qué estar fundamentada en el sonido, sino que hay también onomatopeya en el caso de la imitación de la forma o del movimiento, como en el caso de las palabras que denotan la mariposa, que hemos visto en la sección cuarta de este trabajo. Aquí ya no se puede hablar de imitación de un sonido natural mediante un sonido lingüístico, sino que hay que proponer una relación fonosimbólica, según la cual determinados patrones fónicos de las lenguas naturales sugieren determinadas formas o movimientos de los animales u objetos naturales. Esta relación fonosimbólica es la que guía los procesos de interpretación o traducción de las formas o movimientos en expresiones de las lenguas naturales. Aquí observamos también la jerarquía de Deacon que acabamos de introducir. Por ejemplo, el movimiento se puede imitar icónicamente mediante la repetición o reduplicación de palabras o sílabas. Sobre esta semejanza icónica se establecen relaciones indiciales entre el significante reduplicado y el movimiento extralingüístico y, a partir de ahí, se crea el signo lingüístico, un símbolo con su correspondiente significado y sus relaciones con otros símbolos, es decir, con otras palabras, a través de las cuales se constituye semióticamente ese signo.

Por tanto, tenemos que ofrecer una nueva definición de onomatopeya que tenga en cuenta la reevaluación semiótica que acabamos de dar del concepto y que no haga referencia al sonido natural, porque puede haber un fundamento icónico de las formas o los movimientos, ni solo a la segunda articulación del lenguaje, dado que hay onomatopeyas que se basan en unidades de la primera articulación, tales como los ornitónimos delocutivos. Tampoco ha de hacer referencia a la imitación de sonidos, dado que el proceso que crea estos elementos es de interpretación de fenómenos extralingüísticos y no de imitación de ellos.

He aquí una nueva definición de *onomatopeya* que satisface los requisitos anteriormente enumerados:

DEFINICIÓN DE ONOMATOPEYA: Las onomatopeyas son el resultado de la interpretación o traducción lingüística directa de sonidos, formas o movimientos del mundo extralingüístico a través de las unidades y procesos de la primera o de la segunda articulación del lenguaje. Esa interpretación o traducción está guiada por principios fonosimbólicos o quirosimbólicos que tienen un carácter general independiente de las lenguas particulares.

En la definición aparece el término *quirosimbólico*, que es el procedimiento que corresponde al fonosimbolismo de las lenguas orales en las lenguas señadas. En estas hay también onomatopeyas y metáforas (Taub, 2001) que se utilizan para la creación de palabras. En este caso, son las formas y los movimientos que adoptan las manos lo que puede servir para interpretar o traducir aspectos del mundo extralingüístico (incluidos también los sonidos); de ahí el término *quirosimbolismo*, creado a partir de *fonosimbolismo*. A ello habría que añadir, aunque no lo voy a hacer aquí, ya que entraríamos en un ámbito no natural del lenguaje humano, que es el de la escritura, el *gramatosimbolismo*, que consiste en las sugerencias que las formas de las letras nos dan respecto de ciertas propiedades extralingüísticas (Malkiel, 1993). Por ejemplo, la letra *i* la asociamos con algo alargado y fino, y la letra *o* con algo redondo y grueso. El hecho de que *pitiminí* se asocie con algo pequeñito y delgadito, y que *orondo* con algo redondo y grueso, se ve reforzado en este caso por la forma de las vocales. El caso más conspicuo es, sin duda, *zigzag*, que denota un tipo de movimiento que aparece perfectamente reflejado en la forma de la propia letra *z*. En todos estos casos, estamos ante un simbolismo sobrevenido, dado que, en su origen, esas letras estaban desprovistas de dicha simbolización (en el alfabeto fenicio, los antecedentes de la *i* y de la *o* eran consonantes y no vocales, y el antecedente de la *z* no se asociaba a zigzag alguno).

Mi definición de onomatopeya da cuenta tanto del carácter creativo de nuevos significantes que aparece en la etimología de la propia palabra *onomatopeya* y en los términos *Urschöpfung* y *Wortschöpfung*, como de la independencia del fenómeno respecto del ámbito sonoro, que admite la existencia de onomatopeyas que se basan en relaciones icónicas con aspectos extralingüísticos diferentes de los meramente acústicos y que incluye los principios generales del fonosimbolismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BÉCARES BOTAS, Vicente (1985). *Diccionario de terminología gramatical griega*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CHAMBON, Jean Pierre (1989). «Démimologiques: délocutivité et zoonymie dans le domaine gallo-roman», *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 84, pp. 81-109.
- DEACON, Terrence (1997). *The Symbolic Species. The co-evolution of language and the human brain*. London: Allen Lane-The Penguin Press.
- DIONISIO TRACIO (2002). *Gramática. Comentarios antiguos*, introd., trad. y notas de V. Bécares Botas. Madrid: Gredos.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1968). *Diccionario de Voces Naturales*. Madrid: Aguilar.
- HINTON, Leanne; NICHOLS, Johanna y OHALA, John (1994). «Introduction: sound-symbolic processes», en Leanne Hinton, Johanna Nichols y John Ohala (eds.), *Sound Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-22.
- JAKOBSON, Roman (1965). «Quest for the essence of language», en R. Jakobson, *Selected Writings II. Word and Language*. La Haya: Mouton, pp. 345-359.
- LIDDELL, Henry G.; SCOTT, Robert y JONES, Henry S. (1901). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, en línea: www.perseus.tufts.edu.
- LYONS, John (1977). *Semantics. Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MALKIEL, Yákov (1993). *La configuración de las letras como mensaje propio*. Madrid: Visor libros.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (1998). *Diccionario de Lingüística Neológica y Multilingüe*. Madrid: Síntesis.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (2016). «Onomatopeya, delocutividad y fonosimbolismo en la ontonimia latinoamericana», *Liburna*, 9.
- OEHL, Wilhelm (1917-1918). «Elementare Wortschöpfung» (I+II), *Anthropos*, 12-13, pp. 575-624 y 1047-1068.
- OEHL, Wilhelm (1919-1920). «Elementare Wortschöpfung» (III), *Anthropos*, 14-15, pp. 405-464.
- OEHL, Wilhelm (1921-1922). «Elementare Wortschöpfung» (IV), *Anthropos*, 16-17, pp. 765-800.
- OEHL, Wilhelm (1922). «Elementare Wortschöpfung; papilio-fifalra-farfalla», *Miscellanea linguistica dedicata a Hugo Schuchardt per il suo 80.º anniversario*. Ginebra: Leo S. Olschki, pp. 75-115.
- OEHL, Wilhelm (1923-1924). «Elementare Wortschöpfung» (V), *Anthropos*, 18-19, pp. 858-879.
- OEHL, Wilhelm (1933). *Fangen-Finger-Fünf. Studien über elementar-parallele Sprachschöpfung*. Freiburg: Universitätsbuchhandlung.
- PAUL, Hermann (1920). *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer.
- SAPIR, Edward (1954). *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHMIDT OSMANCIK, Ute (2008). «Introducción», en Platón, *Cratilo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. IX-CXX.
- TAUB, Sarah F. (2001). *Language from the body. Iconicity and Metaphor in American Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

LA HERMENÉUTICA DE MENÉNDEZ PELAYO

Ciriaco MORÓN ARROYO
Cornell University (emérito)

Desde que se introdujo en la Universidad el estudio de la historia literaria, sobre todo a partir de 1871 (revista *Romania*), se planteó la pregunta por el método o métodos ideales de lectura de los textos. Sin embargo, hacia 1965 los métodos —y la *teoría literaria* en la atmósfera de la discusión metodológica— se convirtieron en tema central de los estudios literarios. Recuerdo la resistencia de Alexander Parker a escribir, en *Hispanic Review*, la reseña del libro *Spain and The Western Tradition*, de Otis H. Green, porque este libro era *historicista* cuando ya estaba de moda el *estructuralismo*. A partir de entonces se fueron imponiendo perspectivas de acceso a los textos que podemos resumir en el siguiente esquema:

DESDE EL AUTOR	DESDE EL TEXTO	DESDE EL LECTOR
Biografía, psicología, psicoanálisis, situación histórica del autor, circunstancia social del autor.	Estilística, formalismo, Estructuralismo, Semiótica, Arquetipos.	<i>Reader's response</i> , Estética de la recepción, Sociología del lector y la lectura.

Lo característico de estos métodos es que son perspectivas limitadas y limitadoras en el esfuerzo por comprender el texto en sus diferentes aspectos. Si nos proponemos una lectura estructuralista de un poema o novela, sus dimensiones sociales quedarán probablemente olvidadas o relegadas a un segundo término. Y viceversa, la atención a las dimensiones sociales probablemente nos hará olvidar los aspectos formales del texto leído. La conciencia de limitación de los métodos explica el clásico libro de Gadamer *Verdad y*

método (1.^a ed. 1960), que propone un esfuerzo de comprensión de los textos literarios e históricos en todas sus dimensiones, es decir, la *hermenéutica*.

La hermenéutica es el despliegue, idealmente, del texto literario en todas sus dimensiones: la histórica o psicológica del autor; la de forma, estructura y contenido del texto; y la recepción por parte de los destinatarios inmediatos en tiempo y lengua, y de los que lo reciben por su valor universal, como *Hamlet* y *El Quijote*. La lectura ideal no se logra por la suma o yuxtaposición de métodos, sino enfocándose en el núcleo que condensa y da origen a los distintos métodos. Ese núcleo es el fenómeno de escribir. Escribiendo se presenta un autor que, con estilo y estructuras concretas, despliega un contenido. Por supuesto, el autor vive en una atmósfera socioeconómica; sus personajes reflejan también unas condiciones socioeconómicas que pueden ser muy distintas de las condiciones del autor; y la obra literaria se difunde en situaciones sociales concretas. La hermenéutica se funda en una fenomenología de la escritura. Esta hermenéutica comprensiva es la forma ideal de crítica literaria, y, a mi entender, si buscamos un maestro y pionero de este ideal de interpretación, ese maestro es Menéndez Pelayo (1856-1912). En la *Historia de los heterodoxos* describe sistemas teológicos; en la *Historia de las Ideas estéticas en España* recrea el desarrollo en Europa, no solo en España, de esa rama de la filosofía. A su vez, la *Historia de las ideas estéticas* es, en su intención, la reflexión preliminar sobre el criterio de cómo valorar las obras literarias en cuanto obras de arte. Cuando escribe ese estudio ya es catedrático de Historia de la Literatura Española y se siente obligado a escribir el desarrollo de su disciplina. Para ese proyecto reconoce como modelo la *Historia de la literatura inglesa* de Taine.

Es necesario insistir en la originalidad y virtualidad de la hermenéutica de Menéndez Pelayo para eliminar la leyenda injusta (por tener como trasfondo la ignorancia) de que el sabio cántabro es un puro erudito que acumula datos sin saltar a una visión sintética y sin dar juicio sobre los textos. Esta leyenda tuvo su origen en Unamuno. El pensador expresó siempre su gratitud a don Marcelino porque votó a su favor cuando el joven vasco ganó la cátedra de Griego en Salamanca, en 1891, pero le reprocha el haberse dispersado en la erudición para esquivar la «cuestión humana» por excelencia: nuestra inmortalidad y, por tanto, el sentido de nuestra vida.

La primera mención, desde el punto de vista de las ideas, está en *En torno al casticismo* (1895). Unamuno ve la ola imparable de la europeización de España, e inmediatamente añade:

Hasta Menéndez y Pelayo, «español incorregible, que nunca ha acertado a escribir más que en castellano» (así lo cree él por lo menos, cuando lo dice), que a los veintiún años, «sin conocer del mundo y de los hombres más que lo que dicen los libros», regocijó a los molineros y surgió a la vida literaria defendiendo con brío en *La ciencia española* la causa del casticismo, dedica lo mejor de su *Historia de las ideas estéticas en España*, su parte más sentida, a presentarnos la cultura europea contemporánea, sazónándola con una exposición aperitiva.¹

El párrafo citado distingue entre el joven casticista y el ya maduro europeísta.

En el ensayo segundo cita una frase y dice que Menéndez Pelayo es «uno de los españoles que más y mejor ha llegado a su intra-historia, uno de los pocos que ha sentido el

¹ *En torno al casticismo*, 1, *Obras Completas*, Barcelona, 1958, III, p. 172.

soplo de la vida de nuestros fósiles» (III, 206). El ensayo tercero, dedicado a Calderón, es prácticamente una repetición de lo dicho por el maestro en *Calderón y su teatro*, de 1881. Pero en el último ensayo (V), *Casticismo*, Unamuno coincide con Menéndez Pelayo en la visión sana y expansiva del casticismo del siglo XVI frente a la cerrazón de su momento: «Fue grande el alma castellana cuando se abrió a los cuatro vientos y se derramó por el mundo» (V-v, 298).

Al morir Menéndez Pelayo, Unamuno, tan fecundo en artículos de periódico, no parece haber escrito nada sobre él. Sin embargo, en la «Presentación» del *Porvenir de España*, sus cartas con Ganivet, le llama «mi venerado maestro».² No creo que la actitud de Unamuno pueda llamarse contradictoria. Le consideraba un excelente maestro universitario, estuvo siempre agradecido a su voto favorable en las oposiciones a cátedra, apreciaba su europeísmo, pero criticó el fervor españolista y la huida a la erudición por miedo a pensar en el destino del ser humano.

Fue Ortega y Gasset quien más se esforzó por imponer la imagen de Menéndez Pelayo como puro erudito, sin reconocerle siquiera los esfuerzos de síntesis y valoración que manifiestan sus obras. Ortega se refiere a *La ciencia española*, la primera obra del sabio, escrita a los 19 años, como la mejor prueba en contra de la tesis que se proponía demostrar: «Menéndez Pelayo, cuando juvenil y zahareño, rompió aquellas famosas lanzas en pro de la ciencia española; antes de su libro entreveíase ya que en España no había habido ciencia; luego de publicado se vio paladinamente que jamás la había habido».³ Después, Ortega parece obsesionado con limitar la obra de Menéndez Pelayo a la erudición: decir Europa es tomar «un libro eruditísimo del grande Menéndez y Pelayo y ponerle al margen del último folio: *non multa sed multum*».⁴ El Ortega joven, imbuido entonces de neokantismo, afirma que «la erudición es el extrarradio de la ciencia» (I, 317). *Multa* (muchas cosas) significaba la dispersión en datos, pero sin unidad de criterio y sistema (*multum*).

Como resumen de la postura orteguiana, con respecto al sabio de Santander, baste recordar que, en la polémica entonces vigente sobre casticismo frente a la europeización de España, Menéndez Pidal representaba la ciencia en sentido europeo y Menéndez Pelayo el iberismo casticista: «Una hueste de almogávares eruditos tenía puestos sus castros ante los desvanes del pasado nacional... Menéndez Pidal ha roto con esos usos, y la filología española, merced a él, ha pasado a influjo de otro signo del Zodíaco».⁵ Los almogávares fueron los guerreros aragoneses y catalanes que se distinguieron por su valor y crueldad en el Mediterráneo oriental, de forma que almogávar en el lenguaje del joven Ortega equivale a bárbaro, antieuropeo. Sin embargo, es también justo recordar que, en ese mismo año, Ortega llama al libro de Menéndez Pelayo sobre la Celestina, «un espléndido estudio» (I, 526). Como se ve, el filósofo apreció en este caso la visión comprensiva que el sabio dio de la obra de Fernando de Rojas. De hecho, si ese libro circulase en una edición manual, habría evitado y seguiría evitando conjeturas tontas e inútiles sobre la tragicomedia.

² *El porvenir de España*. Todavía en 1932, recuerda que Menéndez Pelayo presidió el tribunal que le dio la cátedra («Regüeldos», X, 969). Se contó que don Juan Valera, miembro del tribunal, dijo de los opositores: «Ninguno sabe griego, pero Unamuno es por lo menos capaz de aprenderlo».

³ José Ortega y Gasset (1906). «La ciencia romántica», en *Obras completas*, vol. I, Madrid: Revista de Occidente, 1957, p. 41. Cf. *ibidem*, 83.

⁴ «Nueva Revista», 1910, *Obras Completas*, I, ed. cit., p. 142.

⁵ «La epopeya castellana, por Ramón Menéndez Pidal», 1910, *Obras Completas*, I, 146.

La hermenéutica de Menéndez Pelayo se funda en la teoría estética, que dirige su análisis de los textos:

El estudio de los cánones estéticos sobreponiéndose a la preceptiva mecánica y conduciendo los espíritus a la esfera de lo ideal; la ley superior que resuelve las particulares antinomias de clásicos y románticos, de idealistas y realistas; la crítica histórica aplicada a la evolución de los géneros literarios; la metódica investigación de las literaturas comparadas, y por resultado de ella un espíritu de amplia comprensión y tolerancia que no desdeña ninguna forma por ruda y anticuada, ni tampoco por insólita y audaz, son verdaderas y legítimas conquistas del espíritu moderno, cuya difusión en España se debe principalmente a la Facultad de Letras, aunque muchos lo ignoren y otros afecten ignorarlo. De esa Facultad soy hijo, y de esas enseñanzas ha de ser muy débil eco el discurso presente.⁶

Su hermenéutica comprende tres niveles: textos concretos, autores con su obra total y estilos o escuelas: Humanismo, Barroco y Romanticismo. En los tres planos (obras, autores y escuelas) comienza exigiendo:

1. ORIGINALIDAD: «No gusto de rehacer trabajos hechos —y no mal— antes de ahora».⁷ La originalidad consiste en aportar textos desconocidos o leer de manera nueva los conocidos. A los trabajos que repiten lo dicho por otros, se complacen en la repetición de lugares comunes o utilizan los textos para la propaganda ideológica, los llama, en tono despectivo, *rapsodias*. El primer peldaño de sus lecturas es:

* *La erudición*: todo cuanto se pueda saber del autor o del texto estudiado. Las introducciones a las comedias de Lope de Vega:

- Comienzan con los datos sobre la fecha de cada una, las primeras ediciones conocidas y la recepción que tuvieron, incluidas las traducciones a lenguas extranjeras.
- Busca el texto más depurado, aunque en eso no alcanzó el rigor de la filología de la generación siguiente. Morel-Fatio le criticó su falta de rigor en la reproducción de los textos medievales: «La parte literaria de la antología la he alabado como lo merece; pero de la filológica no podía, francamente, decir otra cosa».⁸ Esa dirección filológica es la que toman Menéndez Pidal y su grupo en el Centro de Estudios Históricos.
- Utiliza la bibliografía más completa y más prestigiosa posible. Cf. el ejemplo de Miguel Servet, incluso la esperanza que tuvo de conseguir uno de los pocos ejemplares accesibles en su tiempo de *Christianismi restitutio*.

* *Análisis*: contar el argumento del texto, o sea, reproducir su discurso. Esa operación hace la lectura refleja y autoconsciente. Un precioso ejemplo de análisis se encuentra ya en

⁶ Menéndez Pelayo, «La cultura literaria de Cervantes y la elaboración del Quijote», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Obras completas*, Fundación Ignacio Larramendi, pp. 324-325. Cf. José María de Cossío (ed.), *Discursos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956, pp. 111-112.

⁷ *Heterodoxos*, Lib. III, Epílogo. Madrid: BAC, 1956, I, p. 632.

⁸ A Menéndez Pelayo, carta 10.V.1894, vol. XII, cta. 654. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 543.

los *Heterodoxos*, cuando narra las discusiones de las Cortes de Cádiz o cuando expone la *Analítica* de Sanz del Río.

* *Síntesis*:

- Estudio de la obra completa del autor.
- Visión general de los rasgos distintivos de una época, escuela o sistema.
- Concepción de grandes obras nunca terminadas.

Desde la *Historia de los heterodoxos* hasta las últimas semblanzas de autores contemporáneos en las contestaciones a sus discursos de entrada en las academias, el gran pensador supera siempre el dato erudito con la síntesis de un autor, una obra o un movimiento cultural. Ejemplos pueden ser el «Discurso de respuesta a la entrada de Rodríguez Villa en la Real Academia de la Historia», donde considera como ideal la gran visión ordenada, pero advierte del peligro de la generalización no documentada, típica de los que llama *historiadores sintéticos y trascendentales*:

La historia general de una época o de un pueblo, sabiamente pensada y dignamente escrita (es) el mayor triunfo de la mente humana en este orden de estudios, pero su dificultad crece en razón directa de su grandeza, y el que no sea un Mommsen o un Ranke hará muy bien en no intentarla.⁹

Ejemplo magnífico de síntesis es la visión del erasmismo que da en 1911, también en la Real Academia de la Historia, en la recepción de Bonilla y San Martín. La cita es extensa, pero merece ser difundida porque pertenece a un trabajo solo accesible a los lectores de las *Obras completas*, es decir, a los especialistas, y completa el capítulo, ya admirable, sobre erasmismo expuesto en los *Heterodoxos*. Objetivamente, tiene la ventaja de que no necesita explicación, porque es un modelo de claridad y es una exposición del pensamiento y el papel de Erasmo, ejemplo de la mejor síntesis que puede hacer un profesor-maestro:

El Sr. Bonilla... en su admirable monografía *Erasmus en España* (1907) ha acometido empresa de mayor empeño, narrando un episodio, acaso el más interesante, de la historia del Renacimiento español, puesto que equivale entre nosotros a lo que fue en Alemania la cuestión de las *Epistolae obscurorum virorum*. Esta gran contienda erasmica que rápidamente esboqué en mis *Heterodoxos españoles* (1880), con los documentos que entonces se conocían, a los cuales tuve la suerte de añadir algunos, atañe a la historia religiosa lo mismo que a la literaria y científica, y en ella intervinieron los más preclaros varones de la España de Carlos V.

Esta denominación —erasmismo— algo vaga y elástica, no excluye, y en esto precisamente consiste la pujanza fecunda y original de aquel movimiento que transformó el pensar español en todos los órdenes.

No fue mera lucha del Renacimiento contra la Escolástica bárbara y degenerada, puesto que grandes escolásticos, como Sancho Carranza, se convirtieron de adversarios de Erasmo en fervorosos admiradores suyos; y no fueron ajenos a su dirección crítica, aunque no en todo concordasen con él, los reformadores de nuestros estudios teológicos, sin excluir al incomparable Francisco de Vitoria.

⁹ Contestación a Rodríguez Villa, ed. cit., VII, p. 222.

No fue tampoco el erasmismo un movimiento puramente teológico, puesto que trascendió a todos los ramos de las letras humanas y juntó en amable consorcio la erudición con el espíritu filosófico.

No fue, como el humanismo italiano, una tentativa de resurrección del mundo clásico, con riesgo de caer en un paganismo retórico y estéril, sino una escuela de las dos antigüedades, en que el helenismo servía de tránsito al cristianismo, y las lecciones de los filósofos y moralistas profanos encontraban su perfección y complemento en las Sagradas Escrituras y en las obras de los padres griegos y latinos, que Erasmo comenzó a depurar de los estragos del tiempo y de las copias bárbaras e infieles.

No fue una escuela de librepensamiento en la acepción vulgar de la palabra, puesto que el alma de Erasmo era sinceramente cristiana, y si en algo pudo errar por intemperancia de expresión, por celo amargo o por falta de sobriedad y precisión en el lenguaje teológico, vivió y murió dentro de la comunión con la Iglesia, que después de su muerte expurgó en grande escala sus obras, pero nunca las condenó totalmente.

No fue una secta fanática y estrecha, sino un despertar de la conciencia religiosa, harto aletargada en la espantosa corrupción del siglo xv. La filantropía cristiana de Erasmo y de Luis Vives era lo más contrario que haber podía al espíritu cerrado e intransigente de los luteranos, aunque en la confusión de los primeros (381) momentos de la lucha fuesen tenidas por sospechosas de complicidad con ellos los que con audacia, a veces excesiva, y con mordaz desenfado denunciaban abusos, prevaricaciones y corruptelas de la Curia o del monacato, que acerbamente deploraron los más graves y severos varones de aquella era. Pero la sátira es un arma que no es fácil de manejar sin peligro, aun por escritores tan urbanos y festivos como Erasmo...

Si en la esfera de las ideas religiosas y políticas fue tanto el influjo del erasmismo, no abrió surco menos hondo en las letras, así latinas como vulgares. La literatura polémica del Renacimiento tuvo por instrumento principal el diálogo satírico a la manera de Luciano, que espléndidamente renovó Erasmo en sus *Colloquia*... y que logró su punto de perfección clásica en la serena y desengañada sabiduría del *Coloquio de los perros* y en la portentosa visión humorística de los *Sueños* de Quevedo. Hasta la misma novela picaresca, género tan indígena y propio nuestro, fue penetrada de erasmismo, a lo menos en el *Lazarillo de Tormes*, cuyo autor hasta ahora incógnito, muestra el humor satírico y la misma tendencia en sus burlas que los adeptos del humanista de Rotterdam...

Fue fortuna de nuestra literatura del Renacimiento que la universal lección de los escritos de Erasmo, que llegaron a penetrar hasta en los conventos de monjas, contrastase al predominio de la secta ciceroniana importada de Italia... El maestro holandés era guía menos peligroso que los secuaces del insepulto paganismo romano, aun en cuestiones de estilo.¹⁰

Menéndez Pelayo valora las obras, autores y épocas fundado en tres criterios: concepción, realización y estilo. Para no dejarse dominar por ninguna ideología, se sumerge en el mundo del autor y valora el resultado de la obra de arte en comparación con su propósito. A esta actitud la llama *eclecticismo*. Este término tiene hoy un sentido más bien negativo, como suma superficial de ideas o métodos; pero en Menéndez Pelayo tiene sentido positivo: denota el despliegue comprensivo del tema estudiado frente a las posturas dogmáticas y parciales de los críticos.

El ideal artístico del sabio es el Clasicismo: perfecto equilibrio de la palabra en sus cuatro dimensiones: intelectual, emocional, sensorial y estructural. De ahí su aversión al Barroco, como negación de ese equilibrio, aun reconociendo la originalidad de los poetas, de los

¹⁰ «Discurso de recepción del profesor don Adolfo Bonilla y San Martín en la Real Academia de la Historia», *Discursos de crítica filosófica, Obras Completas*, IX, pp. 379-382.

dramaturgos barrocos y de Gracián, pero originalidad que considera mal orientada. Como atmósfera que rodea su atención concreta a los textos está su sentido de la ideantidad cultural. Él expresa esa identidad con el término *raza*, aunque en él *raza* no tiene sentido biológico, sino de colectividad histórica. Sobre Ibn Tufail, por ejemplo, dice lo siguiente:

Ciertamente debemos gloriarnos de que tal pensador naciera en España, sin que sean obstáculo para que le contemos entre los nuestros su religión ni su lengua, pues precisamente su pensamiento poco tiene de semítico, y es cosa ya admitida por todo el mundo que la secta filosófica a que pertenecía Abentofail, y cuyas raíces están en la escuela alejandrina, solo fue árabe por la lengua, vivió en hostilidad perpetua, aunque latente, con el Islam, que acabó por proscribirla y exterminarla, y tampoco floreció nunca entre los árabes propiamente dichos, ni entre los africanos, sino en pueblos indo-europeos, como Persia y Andalucía, donde existía una gran masa de renegados indígenas, herederos de una cultura anterior, y donde hubo períodos de profunda indiferencia religiosa y notable quebrantamiento de la ortodoxia musulmática. Los tres grandes filósofos de la España árabe, Avempace, Abentofail y Averroes eran, no solo musulmanes poco fervientes, sino librepensadores apenas disimulados, a quienes sus correligionarios miraron siempre con aversión y cuyas obras procuraron destruir, habiéndolo conseguido o poco menos respecto de las del primero, cuyo tratado más importante, *Régimen del solitario*, no conocemos más que por el extracto de un judío. De Abentofail no se ha salvado más que su novela.¹¹

Pero ese españolismo no lo ciega. En el estudio titulado «Los precursores españoles de Kant» advierte:

Antes de entrar en materia he de hacer constar que procedo con un fin enteramente científico, y que no trato de adular el sentimiento nacional con extravagantes paralelos o con fábulas, como las que por tanto tiempo han venido atribuyendo a Blasco de Garay la aplicación del vapor a la navegación. Sé lo que debo a este ilustre auditorio y lo que me debo a mí mismo, como hombre honrado y sincero. Y además, no creo en el plagio filosófico, tratándose de filósofos de verdad. Lo cual quiere decir que al hablar de precursores de Kant, no lo entiendo en el pueril sentido de que Kant robe o se apropiase sus ideas, que probablemente no conoció, sino que encuentro y hago notar una coincidencia de pensamiento, derivada, no de conceptos accidentales, sino de una general tendencia filosófica que media entre los dos grandes períodos críticos del Pensamiento moderno: el período del Renacimiento... y el de los últimos años del siglo XVIII.

2. EUROPEÍSMO: lectura de la cultura española en su dimensión europea en la que está inserta desde siempre. Dice que hasta fines del siglo XVIII los humanistas españoles no necesitaron *européizarse*, porque eran plenamente europeos. El aislamiento de España se produjo en los primeros cincuenta años del siglo XIX. El horizonte europeo de Menéndez Pelayo está claro en todos sus trabajos y culmina en la *Historia de las ideas estéticas*. Pero me parece útil citar dos textos perdidos entre el bosque de sus escritos. Sobre Shakespeare escribe:

La gloria de Shakespeare, *el más grande de los dramáticos del mundo (aunque entren en cuenta Sófocles y Calderón)*, no consiste en pueriles menudencias (de estilo), sino en el vigor

¹¹ Introducción a *El Filósofo autodidacta*, trad. de Francisco Pons Bohigues, *Ensayos de crítica filosófica*, p. 318.

y verdad de la expresión y sobre todo en el maravilloso poder de crear caracteres y fisonomías humanas, reales y vivas, que es entre todas las facultades artísticas la que más acerca al hombre a su divino Hacedor.¹²

Sobre Diderot, el enciclopedista, dice el supuestamente reaccionario Menéndez Pelayo:

Recuerdo que nuestro don Amós (de Escalante) fue el primero que llamó mi atención sobre la importancia estética de los *Salones* de Diderot, cuando yo tenía en poca estima a este corifeo de la Enciclopedia, *que hoy me parece el escritor más genial y menos anticuado de su tiempo, a pesar de sus inmensas aberraciones de pensamiento y estilo.*¹³

A los aspectos sociológicos de la obra literaria les prestó atención como ingredientes del ambiente histórico del autor y del texto, pero no entró en dimensiones propiamente sociopolíticas. Las ideas políticas de Menéndez Pelayo se insertaban en su identidad como español, con toda la amplitud que la palabra *español* tenía para él. Así lo expresa en el discurso pronunciado en Zaragoza, cuando fue elegido diputado a Cortes por la provincia en 1891:

El partido conservador es, o debe ser (p. 326) la congregación de todos los hombres de buena voluntad que no han renegado de su tradición y de su casta, y que tienen y defienden la unidad del espíritu español y dentro de él la riquísima variedad de sus manifestaciones regionales; de los que en vez de la unidad yerta y puramente administrativa sueñan con la unidad orgánica y viva, de los que en cuestiones económicas tiene por único lema el interés de la producción nacional, hoy tan comprometida y vejada, y de los que en materias más altas opinan que la mayor pureza de creencias no es de ningún modo incompatible con los únicos procedimientos de gobierno hoy posibles, y con toda la racional libertad que puede tener una política amplia, generosa, expansiva y verdaderamente española, única que puede dar vida a una administración honrada.

La dimensión artística: la metafísica es la disciplina filosófica más importante, porque indaga en el sentido último de la realidad. Pero la estética es para Menéndez Pelayo la ciencia de la razón comprensiva, que armoniza todos los contrarios: la idea de la belleza y la praxis del artista, lo ideal y lo material; la que se ocupa de la síntesis de todos los saberes en su concepción de la realidad y su expresión en forma plástica o en lengua: «No siendo V., yo no veo ningún erudito español que sea además artista, pensador, hombre original y fuerte y enterado de veras de otras cosas».¹⁴ Desde *La ciencia española* exalta el *armonismo* de Fox Morcillo, porque investigó los puntos de posible armonía entre Platón y Aristóteles. La estética es la disciplina de la síntesis de imaginación, inteligencia y sensibilidad. La sensibilidad tiene que ser *robusta*, es decir, con una capacidad correcta de decisión en contra de todo relativismo.

¹² «Advertencia preliminar» a la traducción de varios dramas, p. 3. Cursivas mías.

¹³ Introducción a la obra de Amos de Escalante, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, VI, p. 279. De nuevo, cursivas mías.

¹⁴ Clarín, 23.III.1900; *Epistolario*, XV, cta. 611. Madrid, 1987, p. 346.

Hoy Menéndez Pelayo es el mejor ejemplo que España puede presentar como un clásico de la nueva disciplina que llamamos *humanidades*. Lo que él entiende por humanista lo dice, en 1911, aplicado a Bonilla y San Martín:

El Sr. Bonilla es un humanista, no un *intelectual* de los que hoy se estilan. El puro intelectualismo suele llevar consigo cierta aridez de la mente y del corazón, cierta soberbia hosca y ceñuda, tan desapacible para el trato de gentes como contraria al ideal de una vida armónica y serena en que tengan su legítima parte todas las formas de la actividad humana. Si este ideal es en los tiempos modernos mucho menos asequible que en los antiguos, por la complejidad cada día creciente del saber y el carácter específico que asumen sus aplicaciones, nunca faltarán espíritus de poderosa constitución sintética a quienes se ofrezca el mundo en visión total y no fragmentaria, y a quienes nada de lo que es humano deje indiferentes. Y esto no solo por el camino de la ciencia, sino por la divina intuición del arte, sin la cual no es enteramente comprensible cosa alguna.¹⁵

El maestro de Bonilla, en el logro de esa vida armónica y serena que contempla y admira todas las formas de la actividad humana, y potencial maestro para todos sus lectores fue, es y será Menéndez Pelayo. Su epistolario prueba que se convirtió en la enciclopedia de consulta, sobre cualquier tema de literatura o pensamiento español, para todos los estudiosos de su tiempo en Europa y América.

Sin embargo, en ese momento surge un nuevo estilo de filología, reductivo con respecto al del maestro, aunque más riguroso en las investigaciones de los textos. En 1899 se crea la cátedra de Filología Comparada de Latín y Castellano. En Salamanca, Unamuno la acumula a su cátedra de Lengua y Literatura griegas. En Madrid la gana Ramón Menéndez Pidal. El 13 de diciembre de 1899 escribe al maestro:

Ayer, después del último ejercicio práctico (sobre el *Auto de los Reyes Magos*) votaron al fin la Cátedra en mi favor; incluso Soms. Ahora ya no falta más que saber cual será la suerte de esa Catedra. Me pesaría que se aplicase el plan de Gamazo sin modificación, como figura en los nuevos presupuestos; lo uno, porque acumulando en Provincias la Filología con la Literatura sería implantar ya muestra esta enseñanza; lo otro, porque suprime la cátedra de V. en la cual me manifestó V. deseos de yo le sucediese, cosa que miraría yo siempre como el mayor honor de mi vida (*Epistolario*, XV, cta. 522, M, 1987, p. 289).

La cátedra se dotó en 1904, y don Ramón la regentó hasta que se fundó el Centro de Estudios Históricos. Menéndez Pidal dio a la filología española un rumbo nuevo, en consonancia con el estilo europeo que se había aclimatado desde la revista *Romania*, fundada en Paris en 1871, la alemana *Romanische Forschungen*, etc.

Menéndez Pelayo no se aviene ya a ese método. Pero, como él mismo reconoció, en ese nuevo estilo entraban dos discípulos brillantes que legaron una obra de gran calidad: Bonilla y San Martín y, sobre todo, Menéndez Pidal, considerado todavía el creador de la escuela filológica española.

Como síntesis de las observaciones señaladas, es necesario seguir admirando la mole de aportaciones del sabio, muerto a los 55 años (1856-1912). En su carrera se enfrentó con tres bloques intelectuales: krausismo, Generación del 98 e *intelectuales* de la Generación

¹⁵ 1911, Discurso de recepción, citado en nota 10.

de 1914, especialmente con Ortega y Gasset. Los krausistas importaban el racionalismo laicista de Krause, grado 33 de la masonería, en un lenguaje bárbaro. Frente a los krausistas afirma la cultura española católica y reivindica un castellano puro y elegante. Los escritores de la llamada Generación del 98, junto a sus ensayos y novelas, emiten sus ideas sobre España fundamentalmente en artículos de periódico. Para el sabio de Santander, esas visiones son *visiones* en el sentido de alucinaciones sin disciplina y verdadero conocimiento. Lo mismo cabe decir de su reacción ante el joven Ortega, que le zahiere en varias ocasiones. El ensayismo y periodismo germanizante es, para Menéndez Pelayo, prueba inequívoca de la decadencia de España desde la segunda mitad del siglo XIX.

Dámaso Alonso y Juan Ramón Jiménez han reestablecido el papel de Menéndez Pelayo en una teoría crítica actual. Más allá de la depuración del texto y de su gramática y vocabulario, la crítica debe establecer en qué consiste lo *poético del poema*. Es decir, todo saber literario debe incluir la dimensión estética del texto. Juan Ramón Jiménez, genio de la poesía y de la poética, le dijo a Ricardo Gullón:

En España —asevera JRJ— la crítica fue, durante muchos años, ignorancia. Después de Menéndez Pelayo no tuvimos a nadie. Andrenio y otros como él no eran nada ni hicieron nada que valiese la pena. Entre Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso no se puede mencionar a nadie estimable. Ahora, Dámaso sí, Dámaso es un gran crítico, y algunos de sus discípulos están bien.¹⁶

Y más allá de la poesía y literatura, en el plano global de la cultura española, Azorín da una valoración justa de Menéndez Pelayo, contraria a otra de 1910, en la que se veía la influencia de Ortega:

Galdós [...] a través de su vasta, inmensa obra [...] ha ido haciendo lo que Menéndez y Pelayo ha hecho análogamente en otro orden de cosas: ha reunido en un solo haz, en una sola corriente, la muchedumbre de *sensaciones* que andaban dispersas, que han sido creadas parcialmente, fragmentariamente en tiempos diversos [...]. Cuando pasen los años, cuando transcurra el tiempo, se verá lo que España debe a tres de sus escritores de esta época: a Menéndez y Pelayo, a Joaquín Costa y a Pérez Galdós. El trabajo de aglutinación espiritual, de formación de una unidad ideal española, es idéntico, convergente, en estos tres grandes cerebros.¹⁷

¹⁶ Ricardo Gullón (1958). *Conversaciones con JRJ*. Madrid: Taurus, p. 113.

¹⁷ Azorín (1920). «Galdós», *Lecturas españolas, Obras completas*, X. Madrid: Caro Raggio, p. 209.

LEYENDO A ORTEGA COMO UNA MUJER

Isabel NAVAS OCAÑA
Universidad de Almería

En los *Apuntes sobre el pensamiento, su teurgia y su demiurgia* (1941), Ortega se muestra convencido de que «el conocimiento antes de empezar es ya una opinión perfectamente determinada sobre las cosas: la de que estas tienen un *ser*», y añade que dicha opinión es una «creencia» y, como tal, no difiere en absoluto de la «fe religiosa» (1941: 17). Por supuesto, la identidad del *ser* reside, según Ortega, en la «estabilidad y la fijeza», es decir, en «ser siempre lo que es» (17). Y este supuesto previo, este *prejuicio*, fundamenta nuestra forma de conocer. Por tanto, hacer de la filosofía orteguiana el objeto de mi conocimiento, intentar averiguar cuál es su *ser*, supone *creer religiosamente* que tal filosofía existe, que es un ente fijo y estable, pero supone también aceptar que el sujeto cognoscente se vale de nociones preconcebidas, que tiene prejuicios. La sospecha de que el objeto de mis desvelos quizás solo exista porque yo previamente así lo he decidido me precipita a un mar de interrogantes. ¿Cuál será el resultado de mis pesquisas? ¿Qué *ser* resultará de ellas? ¿Qué imagen de Ortega emergerá de todo esto? Y una primera conclusión se impone enseguida. Será un Ortega *mío*, un Ortega condicionado por *mí*. Ortega me ha puesto en el camino al hacerme reflexionar sobre los entresijos del conocer, y desde la *permanencia*, es decir, desde la *identidad* que yo pretendo afanosamente hallar, me ha conducido hacia la convicción de que el resultado será mudable, parcial, particular e incluso partidista. Voy a construir un Ortega a la medida de mis intereses, de mis deseos y, sobre todo, de mis prejuicios. El propio Ortega me autoriza a hacerlo.

El célebre aforismo «Yo soy yo y mi circunstancia» me sale al paso enseguida y se convierte en el primer escollo del viaje. En las tesis orteguianas, la *circunstancia* prevalece sobre cualquier definición esencialista del *hombre*. Y por esa razón la *historia* ad-

quiere un papel fundamental (Zuleta, 1966: 284-286). Su presencia es una constante cuando Ortega reflexiona sobre la finalidad del arte y sobre la función de la crítica, cuando se ocupa de las generaciones literarias, e incluso cuando formula sus conocidas teorías sobre los géneros. De hecho, la obra de Ortega está plagada de declaraciones de *historicidad*. Pues bien, no deja de sorprenderme que la *circunstancia*, la *historia*, brille por su ausencia en las disquisiciones de Ortega sobre la relación de las mujeres con la cultura, que sea la *biología* y no la *circunstancia*, y no la *historia*, el parámetro utilizado por Ortega para enjuiciar la obra de Ana de Noailles, o para esbozar el perfil de la célebre Marcela cervantina. Y aquí entramos de lleno en el aspecto de la obra de Ortega que no he podido eludir, del que no he podido escapar por más que me haya empeñado a veces en atraparla, en diseccionarla de la manera más aséptica y desinteresada posible, de la manera más *deshumanizada*, repitiéndome una y otra vez que debía ser capaz de traspasar *mi circunstancia*, de *trascenderla*. No obstante, es de nuevo el propio Ortega quien me autoriza a prescindir del imperativo de la objetividad. En «Guillermo Dilthey y la idea de la vida», habla «de fundar todo conocimiento en el estudio de las condiciones de la conciencia que lo produce» (1933-1934: 241), por lo que puedo concentrarme en el aspecto de la filosofía orteguiana que más próximo se halla a las condiciones de mi conciencia: las opiniones sobre las mujeres, la teoría sobre los géneros. Puedo, en definitiva, *leerlo como una mujer*.¹ Como «solo me es presente y patente mi vida», como solo ella tiene «por sí misma sentido», «la proyecto ingenuamente sobre las demás», «trato de construir al prójimo como un yo que es otro yo —*alter ego*» (1942: 143). Son palabras del prólogo que Ortega escribió para la *Historia de la filosofía* de Émile Bréhier, que leo complacida.

Sin embargo, Ortega intenta escapar a esa *cárcel del yo* en la que lo he colocado, quiere *ser al margen de mí*, y me reclama el esfuerzo de ponerme en su lugar, de conocer *su circunstancia*: «para entender el pensamiento de otro tenemos que hacernos presente su circunstancia» (146). Me recuerda que «frente al *antiguo* no tengo otro remedio que asemejarme imaginariamente a él» y que «la técnica de la ciencia histórica» consiste precisamente en esa especie de «altruismo intelectual» (144), un altruismo que ha de ser además «el principio de una nueva filología» (47). Me quedo un tanto perpleja. ¿No había dicho Ortega en el ensayo sobre Dilthey que «no tiene sentido querer brincar fuera de nuestra conciencia» (1933-1934: 246)? ¿Y no había insistido a propósito de Bréhier en la «naturalidad equívoca» del lenguaje, en que «la situación o el contexto son indecibles» (1942: 146-147)? Es más, cuando Ortega se enfrenta él mismo con la ardua tarea de «entender a un antiguo», de comentar el *Banquete* de Platón, se demora en mil precisiones sobre la condición utópica de la lectura, sobre la necesidad de «reconstruir el todo latente» y, en definitiva, sobre el «residuo ilegible» que queda siempre en cualquier texto (1962: 145-147). No obstante, y a pesar de ello, Ortega parece seguro de poder resolver estas dificultades, parece convencido de que la hermenéutica es la técnica que nos va a permitir *interpretar correctamente* el texto, *leer en serio*.

¹ Me valgo aquí del célebre ensayo de Jonathan Culler «Leyendo como una mujer» (1982), que si por algo destaca es precisamente por lo afortunado de su título, así como por haber logrado una clarificadora síntesis de las aportaciones del feminismo a la crítica literaria y por estar muy bien documentado con oportunas citas de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Kate Millet, Mary Ellmann, Luce Irigaray, Elaine Showalter, Annette Kolodny, Judith Fetterley, Carolyn Heilburn, etc.

Pero entonces cae en mis manos el volumen con los *Estudios sobre el amor* de Ortega, abierto por la página del ensayo sobre «La poesía de Ana de Noailles». El azar me aleja del que hasta hace solo un momento era el firme propósito de atender a la circunstancia de Ortega y a sus cavilaciones interpretativas. La poesía de Ana de Noailles se empeña en seducirme, en guiarme por otra senda. Pretende que alguien, más de ochenta años después, la resarza, le haga justicia y la libre del sambenito de ser «la hilandera mayor del lirismo francés», «la más poética de las condesas y la más condesa de las poetisas», como la calificó Ortega, en 1923, en el primer número de la *Revista de Occidente* (1923a: 113).² Me imagino a Safo, la gran poeta griega con quien Ortega compara a Noailles, revolviéndose en su tumba cuando el galante filósofo le dedica estas inteligentes y profundas palabras: «Culmina este paralelismo en haber dicho Safo de sí misma que era pequeña y morena: *mikrà kai mélaina*. La condesa de Noailles no lo dice, pero lo es maravillosamente» (121).³

Precisamente poco galante le parece a Ortega discurrir a propósito de Ana de Noailles sobre si la «genialidad lírica puede alojarse en la mujer», pero aun así lo hace, para concluir sin remordimientos, sin dudas, que «solo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona», que «la mujer, por el contrario, es nativamente ocultadora» y que «es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica, que hace del varón un ser sustancialmente público y de la mujer un temperamento privado» (118). Por tanto, «ese mecanismo de sinceridad que mueve al lirismo, ese arrojar fuera lo íntimo, es en la mujer siempre forzado, y si es efectivo, si no es una ficticia confesión, sabe a cínico» (118). Según Ortega, las mujeres han destacado únicamente en el género epistolar, el género «privado» por excelencia (118-119).⁴ Ortega tiene en muy bajo concepto lo femenino. Mientras que la «intimidad femenina» le parece «deliciosa bajo la luz de un interior, puesta al aire libre resulta la cosa más pobre del mundo» (119). Para Ortega, al desvelarse, al convertirse en algo público, lo femenino evidencia su monotonía y su insignificancia: «Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes» (119).

² Noailles, dice Ortega, «hila cada lustro los versos de un libro que es siempre parejo a los anteriores —tan bello, tan cálido, tan voluptuoso. Diríase que el libro precedente se deshizo y fue necesario volverlo a tejer. Ana de Noailles es, literariamente, Penélope» (113). Obsérvese de qué manera tan sutil, tan gentil, le está haciendo Ortega un severo reproche a Noailles. Tampoco le agrada lo que va a denominar «perpetua cantinela voluptuosa» (115), un «erotismo tan exclusivista» que, en su opinión, «fatiga un poco al lector» (114). Victoria Ocampo vio enseguida que la gentileza de Ortega con Noailles ocultaba una actitud de condescendencia y censura: «Yo no estoy muy segura de que esto sea un cumplido. Ortega posee el arte de decir, a propósito de las mujeres, cosas tan amablemente presentadas que es difícil advertir la indigesta condescendencia de que están llenas. Cumplido o no, la comparación es feliz porque es exacta. Por lo demás, Anna de Noailles no es, entre los escritores, el único al que pueda aplicársele esa observación. Conozco yo más de un Penélope masculino que no le cede en nada» (1934a: 27). Más recientemente, Pilar Allegue Agüete ha subrayado «la concepción patriarcal, jerárquica, que subyace en las elocuentes y amables palabras de Ortega para con las mujeres» (1992: 181).

³ Y no menos repulsa supongo que le habrían producido las tesis de Ortega en «Oknos el soguero», artículo publicado en el segundo número de la *Revista de Occidente*. Ortega contrapone aquí el «útero cavernoso y arcano», «símbolo de una cultura hembra», dionisiaca y destructiva, al «falo que inicia la ascensión hacia los dioses del sol y del rayo», hacia Apolo, el «representante de una cultura masculina, portadora de luz y de alegría» (1923b: 192).

⁴ En 1933, con ocasión del fallecimiento de Ana de Noailles, Victoria Ocampo pronuncia la conferencia «Anne de Noailles y su poesía», en la que, sin querer «buscarle pleito a Ortega» (1934a: 35), refuta todo lo que este había dicho a propósito de Noailles y, en particular, la asociación de la mujer con lo privado y del hombre con lo público.

Qué poco debió de ponerse Ortega en el lugar, en la *circunstancia* de Ana de Noailles o en la de Safo, cuando tuvo el atrevimiento de pronunciar estas sentencias, y cuánto debía de estar pensando en sí mismo, qué bien encajan aquí sus afirmaciones sobre la construcción del prójimo a partir del yo. Me viene entonces a la cabeza un fragmento de *Una habitación propia* de Virginia Woolf: «Tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse» (1929: 51). Virginia Woolf siempre tan aguda, tan perspicaz y tan serena.

Es evidente que Ana de Noailles no posee, en opinión de Ortega, la condición de *antiguo*, que sí se le otorga a Platón sin asomo de duda, y que ni siquiera la célebre Safo tiene. Ninguna de las dos, desde luego, parece merecer el *altruismo intelectual*, el arrojado de ponerse en la piel del otro que Ortega me estaba exigiendo a mí hace un instante. Dos monótonas e insignificantes mujeres empecinadas en una actividad que no les es propia, que va en contra de su naturaleza *nativamente ocultadora*.

No hay en la poesía de Ana de Noailles ninguna batalla con el lenguaje, ni Ortega tiene que librar batalla alguna para lograr comprenderla, para leerla. Es tan pueril, tan monótona, pero sobre todo tan impropio, que no habita en ella ese *residuo ilegible* sobre el que el intérprete debe afanarse. En todo caso, el único empeño que Noailles y Safo merecen de Ortega es el de subrayar su inconveniencia, su impropiedad. ¿Cómo habría en la poesía de una mujer un *residuo ilegible* si las mujeres, recluidas en el ámbito de lo privado, ocultas en algún ignoto lugar, en el interior de ellas mismas, no tienen por qué hacer uso del único instrumento —el lenguaje— con el que la especie humana, o al menos la mitad de la especie humana, cuenta para volcarse al exterior, para darse al público? Las teorías interpretativas de Ortega parecen pues pensadas en exclusiva para *lectores varones que leen a escritores varones*.

Un año después de la aparición de este artículo sobre Ana de Noailles, Ortega escribió un epílogo para *De Francesca a Beatrice*, obra de la escritora argentina Victoria Ocampo, publicada por la editorial Revista de Occidente. Victoria Ocampo era una conocida feminista⁵ y Ortega debió verse en la obligación de pronunciarse sobre el feminismo. Ese pronunciamiento no podía ser más elegante, condescendiente y caballeroso, y al mismo tiempo más rotundo. Ortega cree que el feminismo está aquejado de superficialidad, de «falta de previsión intelectual», por no interrogarse sobre «la influencia femenina en la historia» y limitarse a imitar modos que, en su opinión, son exclusivamente varoniles (1924: 134). Ortega, que al parecer sí se ha interrogado sobre tan trascendental cuestión, en lugar de responder de forma directa, cita al dramaturgo alemán Christian Friedrich Hebbel, autor de una versión dramática de la historia bíblica de Judith que se estrenó en 1840. Hebbel había manifestado serias dudas sobre la legitimidad del heroísmo femenino, ya que el heroísmo implica actividad y, en su opinión, las mujeres son por naturaleza pasivas. Por esta razón le restará valor al magnicidio cometido por Judith, despojándolo de su significado heroico y convirtiéndolo en una simple historia amorosa protagonizada por una débil y vengativa mujer, primero intensamente atraída por Holofernes y luego desechada (134). Y Ortega, condescendiente, conciliador, como si no estuviera de acuerdo con la opinión de Hebbel, añade: «La solución de Hebbel al problema por él sutilmente plan-

⁵ La *Revista de Occidente* publicó en 1934 su «Carta a Virginia Woolf», en la que Ocampo comenta con pasión *Una habitación propia*.

teado me parece excesiva. Ciertamente que el destino de la mujer no es la actividad, pero entre esta y el sufrimiento hay una forma intermedia: el *ser*» (134-135).

Esa forma intermedia, que no resulta ser intermedia en absoluto, la define inmediatamente después así: «el hombre vale por lo que hace; la mujer, por lo que es» (135). Está claro que Hebbel no es un contradictor para Ortega, sino un personaje interpuesto, con el que el filósofo simula debatir, e incluso del que dice disentir, aunque en realidad comparte con él un acuerdo de fondo sobre la naturaleza pasiva de las mujeres. Pienso que echar mano de Hebbel es una hábil estrategia discursiva para expresar lo que no se quiere decir directamente, lo que no se quiere asumir a las claras como opinión propia. Ortega estaba escribiendo un epílogo para una obra que trataba sobre mujeres y que había escrito una mujer, una feminista. Era más inteligente entonces, y más coherente, y más caballeroso —con el sentido machista que este término tiene—, no arremeter de frente contra el feminismo, hacerlo en cambio a través de un tercero, de un mediador. Ortega *calla* aquí para *decir* mucho. No puedo menos que recordar sus reflexiones sobre la *inefabilidad* y lo *inefado*, formuladas a propósito del *Banquete* de Platón:

El lenguaje está limitado siempre por una frontera de inefabilidad. Esta limitación se halla constituida por lo que en absoluto no se puede decir en una lengua o en ninguna. [...] Pero sobre esta se monta una segunda limitación, a saber: todo aquello que el lenguaje podría decir pero que cada lengua silencia por esperar que el oyente puede y debe por sí suponerlo y añadirlo. [...] Frente a lo inefable llamo a esta consciente reticencia de la lengua lo inefado (1962: 154).

Inefable está siendo para mí este epílogo de Ortega, inefable en el sentido más *patético*, porque su silencio se ha convertido en tremendamente significativo, porque a través de ese silencio yo estoy intentando responder nada más y nada menos que a la peliaguda cuestión de la *influencia femenina en la historia*. Y, al hacerlo, me he permitido añadir cosas que Ortega no dice explícitamente, o sea, lo *inefado*. Me he permitido insinuar cierta misoginia, cierto machismo, eso sí, un machismo de formas delicadas, muy bien educado.

Vuelvo atrás entonces, releo algunos párrafos y me doy de bruces con una afirmación categórica que Ortega hace ahora abiertamente, sin medias tintas: «la mujer es mujer en la medida que es encanto o ideal» (1924: 132). Y a ese ideal, yo me pregunto ¿qué misión se le puede encomendar en el devenir histórico que sea acorde con su sublime naturaleza? Pues nada más y nada menos que la de exigir a su oponente, al hombre, la perfección. Ortega es tajante: «A mi juicio, es esta la suprema misión de la mujer sobre la tierra: exigir, exigir la perfección del hombre» (137). A una mujer empeñada en la sesuda tarea de desbrozar las cualidades de la filosofía orteguiana, es decir, a *mí*, resulta que se me concede graciosamente el privilegio de ser la guardiana de la excelencia de la especie. La verdad es que, ante tamaño cometido, este otro que yo me había atribuido, estudiar concienzudamente la obra de Ortega, me parece ahora muy insignificante. Pero es lo que Ortega, el gran maestro, el supremo sacerdote de la cultura española de la primera mitad del siglo, ha decretado para mí.

Entonces una *corza* me sale al encuentro, un «Paisaje con una corza al fondo». Ortega me tiende una nueva trampa, ahora a través de la figura de Emma Hamilton, la amante del célebre capitán Nelson. Y con quien primero me topo, nada más empezar a leer este «Paisaje con una corza al fondo», es por supuesto con el capitán Nelson, que Ortega nos presenta como el paradigma masculino de la época, un semidiós que se ha enamorado, sin

embargo, perdidamente de una débil e imperfecta mujer (1927a: 173). Ortega se deleita en darnos detalles escabrosos sobre la vida de Emma Hamilton para que su imagen se empequeñezca a nuestros ojos: «criadita humilde, nacida de una cocinera», sin talento ni educación, que fue primero «la querida del sobrino de Hamilton, que la traspasó a su tío», apareciendo como la «perfecta casquivana», «la eterna mundana» (176-177). Y la pregunta que a continuación se hace no podía ser otra: ¿Por qué se enamoró entonces el gran capitán Nelson de esta mujer que no parece poseer ninguna cualidad positiva? Ahora bien, Ortega, que se muestra aquí como un maestro del suspense, no resuelve por el momento el enigma y da por concluido el artículo con la promesa de desvelarlo en uno próximo, que de hecho aparece poco después, el 27 de marzo de 1927, también en *El Sol*, con el título de «La solución de Olmedo». Ortega utiliza de nuevo el recurso del mediador, del personaje interpuesto, del *alter ego*. Es el tal Olmedo quien disipa el enigma que envuelve a Lady Hamilton y a su ilustre amante, ese modelo de hombría en el que Ortega ha convertido a Nelson:

Los hombres se enamoran de las corzas, de lo que hay de corza en la mujer. [...] El varón, cuanto más lo sea, más lleno está, hasta los bordes, de racionalidad. [...] El centro del alma femenina, por muy inteligente que sea la mujer, está ocupado por un poder irracional. Si el varón es la persona racional, es la fémina la persona irracional. ¡Y esta es la delicia suprema que en ella encontramos! El animal es también irracional, pero no es persona; es incapaz de darse cuenta de sí mismo y de respondernos, de darse cuenta de nosotros. No cabe trato, intimidad con él. La mujer ofrece al hombre la mágica ocasión de tratar a otro ser *sin razones*, de influir en él, de dominarlo, de entregarse a él, sin que ninguna razón intervenga. [...] La idea, pues, de que el hombre valioso tiene que enamorarse de una mujer valiosa, en sentido racional, es pura geometría. El hombre inteligente siente un poco de repugnancia por la mujer talentada, como no sea que en ella se compense el exceso de toda razón con un exceso de sinrazón. La mujer demasiado racional le huele a hombre, y en vez de amor siente hacia ella amistad y admiración (1927b: 183).

¿Cómo no había de enamorarse entonces el gigante Nelson de un ser tan insignificante como Emma Hamilton? Insignificante, sí, y sobre todo irracional, tan irracional como un animal, como una corza. Pero es precisamente esa irracionalidad, aderezada por una soberana insignificancia, lo que conquistó la voluntad del varonil Nelson, lo que conquista, en definitiva, las voluntades de los hombres racionales. Y las conquista simple y llanamente porque les proporciona la posibilidad de ejercer el *poder*, de establecer el *dominio* sobre otro ser que es semejante, pero no un igual. Por eso, la casquivana, la superficial, la frívola, la sin mérito, la *irracional corza* Emma Hamilton encandiló al heroico y ejemplar Nelson. Por eso, en definitiva, los hombres se enamoran de las mujeres.

Desde luego, este párrafo no tiene desperdicio. Está repleto de tópicos misóginos que yo podría diseccionar sin mucho esfuerzo, uno a uno, colocándolos al microscopio. Y luego me atrevería incluso a disertar en un tono neutro, circunspecto, sobre el origen de estas bravatas misóginas en los albores de la civilización occidental. Sería fácil echar mano de Aristóteles y de su *hombre mutilado*, o de san Pablo y su mandamiento de silencio,⁶ o de Freud y su histerismo, y, cómo no, de Nietzsche, a quien Ortega recurre como autori-

⁶ Caigo en la tentación de la cita erudita, por más que en esta ocasión quisiera evitarla. La antología de Robert Archer *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales* (2001) puede ser una buena y elegante forma de introducirse en el tema, pero, si se busca algo más subido de tono, *Política sexual* de Kate Millet (1969) nunca defrauda.

dad para legitimar el discurso de ese personaje interpuesto que es Olmedo, que es Olmedo-Ortega.⁷

Evidentemente, Ortega somete a las mujeres a un sutil proceso de *animalización* y asume como verdad incuestionable la oposición *pasividad femenina versus acción masculina*, y la también clásica oposición *razón masculina versus sentimiento femenino*. Solo voy a decir dos palabras sobre el contexto en el que Ortega hace suya esta manera tradicional de plantear las diferencias de género. No tengo más remedio que hacerle caso a Ortega e intentar situarme en su *circunstancia*. Como siempre, es él mismo quien, con sus reflexiones sobre la *historicidad del conocimiento* y con la formulación del concepto de *esencia preexistencia*,⁸ me da pie a rebatir sus teorías, en esta ocasión valiéndome de dos ilustres discípulas suyas: Rosa Chacel y María Zambrano. Al fin y al cabo, estas mujeres conforman mi *esencia preexistencia* y condicionan mi *manera de conocer*.

Se ha hablado mucho del «debate sobre la *mujer moderna*», que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo xx, un debate de acusado tono antifeminista, cuyo punto de arranque podría situarse en la publicación de *La inferioridad mental de las mujeres* de Moebius (Bordons, 1993: 93-94), aunque a él contribuirían además, en buena medida, tres grandes nombres de la filosofía de la época —Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche— y, ante todo, una caterva de «médicos, sociólogos, investigadores, científicos y pedagogos», es decir, de «misóginos informados» (Mangini, 2001: 99), empeñados en demostrar, costara lo que costara, la incapacidad intelectual de las mujeres y en relegarlas a la maternidad. En España, el doctor Gregorio Marañón formuló una curiosa teoría sobre la diferencia glandular entre varones y hembras, que a unos los impulsa irremediamente a la acción y a las otras a la reproducción de la especie. Los médicos José Gómez Ocaña y Roberto Novoa Santos escribieron ensayos en la misma línea y el ilustre Santiago Ramón y Cajal corroboró estas ideas de sus coetáneos en *La mujer* (1932) (Bordons, 1993 y Mangini, 2001: 97-112). Habría que añadir la publicación en la *Revista de Occidente* de algunos ensayos sobre el tema del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel y del psiquiatra suizo Carl Jung (Mora, 1987: 196-199). Como apunta Evelyne López Campillo, los colaboradores de la revista no hacen sino «ratificar una diferenciación sexual calcada sobre la jerarquización sexual inscrita en la sociedad» (1972: 112). Ortega se suma, por tanto, a un numeroso coro de voces, que insiste en incapacitar a la mujer para cualquier actividad que no sea la de tener hijos.

En fin, y volviendo a la *corza* de Ortega, hasta hace un momento yo, una pobre mujer, no era sino un ideal, un ente pasivo, incapaz de acción, destinado al alto, al sutil, al etéreo e inconcreto quehacer de vigilar el perfeccionamiento de la otra mitad de la humanidad y, por si esto parecía poco, de repente me había convertido en un *animal irracional*. Además, si como *ideal* mi tarea en el mundo era muy limitada —simplemente *ser*, y andarme ojo avizor, eso sí, con los defectos de mi cónyuge—, como *animal irracional* aún podía hacer menos, porque hasta la capacidad de pensar me estaba siendo negada, porque Ortega, el

⁷ Ortega es consciente de lo «políticamente incorrectas» que pueden parecer las opiniones de Olmedo, y con la intención de autorizarlas cita a Nietzsche: «Esto que yo digo lo dijo ya en cifra, muchos años hace, nuestro amigo FEDE (Olmedo llama FEDE a Federico Nietzsche)» (1927b: 184).

⁸ La noción de *esencia preexistencia* aparece en el prólogo que escribió para la *Introducción a las ciencias del espíritu* de Dilthey (1956): «Lo que un hombre o una obra del hombre es no empieza con su existencia, sino que en su mayor porción precede a esta. Se halla preformado en la colectividad donde empieza a vivir» (1956: 15-16).

gran maestro de la filosofía española al que yo me había dirigido hambrienta de respuestas, me estaba robando con auténtico guante blanco el don de la inteligencia. Ahora, me preguntaba con inquietud, ¿cómo voy a ser capaz de averiguar las cualidades de la filosofía orteguiana, si mis capacidades racionales están tan mermadas, si solo soy *una irracional corza blanca*? ¿Cómo escapar a esa *nada* inquietante, y tentadora a la vez, que amenaza con engullirme? ¿Quién podría acudir en mi ayuda?

En 1931, cuando los textos de Gregorio Marañón, George Simmel y el propio Ortega estaban aún de plena actualidad, Rosa Chacel no duda en refutarlos, en desautorizarlos, con el ensayo «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor».⁹ El mismo título indica hasta qué punto la entonces joven discípula tiene en mente los artículos reunidos por Ortega en *Sobre el amor*. Pero la aprendiz le enmienda la plana al maestro, le da la réplica sin titubear: «la única diferencia posible entre el hombre y la mujer, será una diferencia de grado en la evolución de esa espiritualidad que poseen, idéntica en índole y esencia» (Chacel, 1931: 137). Y a esta declaración le sigue otra que rebate, con inusitada rotundidad y clarividencia, los mostrencos argumentos de Ortega sobre el amor y sus causas y, en concreto, aquello de que el varón siente repugnancia por la mujer inteligente porque «le huele a hombre»:

Lo que horroriza al hombre no es lo que en este amor pueda haber de homosexualidad, sino lo que hay de homoespiritualidad. Por lo que el hombre no quiere pasar es por el trance de amar a otra individualidad categóricamente idéntica a la suya, por saber a su yo prisionero de otro cuya conciencia idéntica, acaso reconocidamente superior, pueda enjuiciar su sentimiento (177).

Rosa Chacel describe en otro lugar la «actitud encantadora, cortés, levemente galanteadora» que Ortega tuvo hacia ella durante su primer encuentro (1983: 80). Y esto me recuerda las reflexiones de Ortega sobre otro de los límites del lenguaje, que, junto con la *inefabilidad* y lo *inefado*, convierten la lectura en una «operación problemática» (1962: 163). Se trata de la *ausencia del dicente* (167), es decir, de «las modulaciones de la voz, el gesto de la faz, la gesticulación de los miembros y la actitud somática total de la persona» (156), con las que desgraciadamente no contamos cuando leemos un libro. Y me pregunto cuál habría sido mi reacción ante la persona física de Ortega. ¿Habría podido yo resistirme a su encanto, a su cortesía, a su galantería? De haberlas oído de sus labios, ¿me habrían parecido igual de irritantes sus opiniones sobre Ana de Noailles y Emma Hamilton? No puedo saberlo. Pero lo cierto es que esos tres adjetivos —encantador, cortés y galanteador— definen muy bien, en mi opinión, el tono que preside los artículos de Ortega sobre Ana de Noailles y sobre Emma Hamilton. Cuando los leo, tengo la sensación de que con suma galantería, con una cortesía extrema, con una delicadeza infinita, que lo impulsa a esconderse tras un *alter ego*, a no pronunciarse a las claras, Ortega nos niega a las mujeres el pan y la sal.¹⁰ Muchos años después, en *Saturnal* (1972), Rosa Chacel desen-

⁹ La verdad es que la presencia de las mujeres en la *Revista de Occidente* constituye, como ha señalado Magdalena Mora, «un sabio y delicado equilibrio, a la vez que un *desmentido*, a la reiterada, derogatoria y masculina especulación» sobre ellas (*op. cit.*, p. 193).

¹⁰ De *untuosa cortesía* ha calificado Amelia Valcárcel la actitud de Ortega, y este juicio lo ha corroborado Marcia Castillo Martín al hablar de la hábil *estrategia de adulación* desplegada con el único fin de afirmar la inferioridad intelectual de las mujeres (2003: 43).

mascararía lo que las gentiles conclusiones de Ortega sobre el *ser* y el *hacer* encubrían: «El intrínquilis sobre esas aseveraciones sobre el *ser* y el *estar* es la convicción, bonitamente encubierta, de que la mujer nunca *creó* nada valioso» (1972: 68). Pero Rosa Chacel *hizo*, *creó*, no solo *fue*... Igual que María Zambrano.

Yo también puedo *hacer*, me digo. Así que vuelvo a la lectura y me detengo en un ensayo que he dejado premeditadamente para el final. Se trata de «El manifiesto de Marcela». He de confesar que, en lo que toca a Cervantes, no soy en absoluto una *lectora inocente*, que fui a buscar en el *Quijote*, como ahora en la filosofía orteguiana, solo a las mujeres. Y tengo que admitir que leer el célebre «Yo nací libre» de Marcela en cierta forma me reconcilió con el alcaláino. No así con sus intérpretes, que casi unánimemente condenaban la desenvoltura y el arrojito de Marcela (Navas Ocaña, 2008: 61-74). Pero Ortega, curiosamente, parecía no hacerlo.

Leo la primera frase de «El manifiesto de Marcela»: «Señora, ¡que no fuera yo en este momento escritor feminista!» (1905: 105). ¿Por qué deseará Ortega ahora convertirse en un apóstol del feminismo, cuando tanto empeño ha puesto en otros ensayos suyos —ya lo hemos visto— por distanciarse de él? Y, apenas diez líneas después, proclama a bombo y platillo que el discurso de Marcela «fue escrito, sin duda, por aquella única mano con destino a las mujeres españolas del siglo xx» (105). No empieza mal Ortega, tengo que admitirlo. Sigo leyendo intrigada y la figura de Marcela se impone. La de Ortega es una Marcela muy corpórea, muy sensual. La «esbelta forma de su cuerpo» llena la página y a Ortega, por un momento, solo parecen importarle sus hombros «redondos, blancos y un poco inquietos» (107). Esto no me hace presagiar nada bueno. De repente, Marcela toma la palabra y entona su conocido «Yo nací libre». Ortega se deshace en elogios, deja escapar incluso un castizo «¡Bravo, moza!» (108), y destila comprensión por los cuatro costados hacia la joven rebelde:

¡Oh señora, esta valerosa mujer se ahoga de monotonía, de silencio, de vida roma! Todas las de su pueblo son una misma mujer que ahora es nuera, luego es madre y por fin abuela. Ella siente dentro de su oscura conciencia de aldeana un gran deseo de ser distinta de todas, de hacer una vida muy otra, de ser ella misma (109).

Ortega parece estar hablando no tanto de Marcela como de esa *señora*, de esa *mujer del siglo xx*, a la que interpela constantemente a lo largo del ensayo. Es el retrato de la *mujer moderna*, sobre la que tanto se debate en los años veinte y a la que Ortega y sus colegas confinan, sin que les tiemble la mano, en el hogar y en la maternidad. ¿Por qué de repente Ortega parece sentir piedad por ella? ¿Por qué acepta la huida estentórea de Marcela y la califica de *acción noble y nueva*? (110). ¿Por qué se regodea en la imagen de una Marcela *libre y selvática*? (109). Y entonces leo lo siguiente:

«Fuego soy apartado y espada puesta lejos». Marcela, al decir esto, ha ungido las palabras de ironía. Bien sabe ella que el fuego apartado atrae, hace señas embrujadas en lo lejano, promete historias y revelación de secretos y va tendiendo en la noche sus tapices de fantásticas sombras; bien sabe ella que una espada puesta lejos rebrilla al son que es un placer y abre en el más pacífico de los hombres el deseo de llegarse y ponérsela al costado. ¡Qué cosas pensaba la sobrina del cura del aquel pueblo!

«Fuego soy apartado y espada puesta lejos». Señora, tengo, hace tres días, presa la memoria por este versículo, que podía ser el primero de una biblia para las mujeres españolas.

Si yo fuera escritor feminista, qué sabias moralejas deduciría del manifiesto de Marcela, señora (112).

A Ortega no le interesa en absoluto el *Yo nací libre* de Marcela. A Ortega le interesa solo esa *espada puesta lejos*, ese *fuego apartado*, que, por apartado, por lejano, se convierte en obsesivo objeto de deseo para los hombres. La *moraleja* del manifiesto de Marcela, lo que la mujer moderna debe aprender del encendido discurso de la joven, no es una lección de libertad, sino de todo lo contrario, de encierro, de reclusión, de negación, de apartamiento. Apartarse para atraer, negarse a sí misma para conquistar al *otro*, para espolear su deseo, para ser, en definitiva, simplemente *objeto* de ese deseo. Después de haberme hecho creer que la liberalidad de Marcela lo había conquistado, que esa liberalidad era un mensaje de Cervantes para las mujeres modernas, una exhortación a la rebeldía, Ortega pretende convencerme de que me vaya a casa, de que me ponga a resguardo, de que me oculte para que así *otros* empiecen a anhelar enardecidamente la *posesión*, el disfrute del *misterio*. Me viene entonces a la memoria un fragmento del ensayo *¿Qué es filosofía?* (1929), con el que quizás me pueda desquitar un poco. Ortega distingue aquí entre dos tipos de lectura: la más superficial, que él denomina *horizontal o deslizante*, y la lectura *vertical*, la única aconsejable para desentrañar los textos filosóficos, para *desleerlos* y descubrir su más íntimo *secreto*.¹¹ Pues bien, yo he leído de forma vertical, o mejor he desleído, «El manifiesto de Marcela», lo he desmenuzado, me he sumergido en su abismo y he descubierto algo *más allá de o en contra de* la tesis que Ortega parece sostener de manera explícita, y ese descubrimiento, que he disfrutado sin duda, ha colmado de *sentido*, de *mi sentido*, el proceso de búsqueda, el proceso de lectura.

Si «El manifiesto de Marcela» me produjo, en un primer momento, cierta perplejidad, si albergué, gracias a él, la esperanza de un Ortega *feminista*, aunque esa esperanza se desvaneciera muy pronto, con «Breve excursión hacia ella», ensayo incluido en el volumen *El hombre y la gente* (1957), no hay ninguna duda posible. Ortega califica en él de inferiores a las mujeres, confusas y corpóreas, y lo hace con su acostumbrada elegancia, pero también con una radicalidad excepcional. Las mujeres son confusas porque son inferiores a los hombres, dice, son «una forma de humanidad inferior», «una criatura [...] de un rango vital algo inferior al nuestro», cuya «delicia», cuya singularidad reside precisamente en «su doble condición: ser humano y serlo menos que el varón» (1957: 137). Y esta convicción le va a permitir proclamar a los cuatro vientos que se puede «hablar con toda tranquilidad de la mujer como *sexo débil*» (140). No es difícil imaginar cuánto debió de disgustarle a Ortega que un ser inferior y confuso fuera capaz de escribir una voluminosa obra filosófica, del calibre de *El segundo sexo*:

¹¹ «La filosofía no se puede leer —es preciso desleerla— quiero decir, repensar cada frase, y esto supone romperla en sus vocablos ingredientes, tomar cada uno de ellos y, en vez de contentarse con mirar su amena superficie, tirarse de cabeza dentro de él, sumirse en él, descender a su entraña significativa, ver bien su autonomía y sus límites para salir de nuevo al aire libre, dueño de su secreto interior. [...] A la *lectura deslizante u horizontal*, al simple patinar mental hay que sustituir por la *lectura vertical*, la inmersión en el pequeño abismo que es cada palabra —fértil buceo sin escafandra—» (Ortega y Gasset, 1929: 60-61).

Simone de Beauvoir, distinguida escritora de París, capital de la grafomanía, ha escrito una obra voluminosa sobre *Le deuxième sexe*. A esta señora le parece intolerable que se considere a la mujer —y ella misma se considere— como constitutivamente referida al varón y, por tanto, no centrada en sí misma, según, por lo visto, le acontece al varón. La señora Beauvoir piensa que consistir en «referencia a otro» es incompatible con la idea de persona, la cual radica en la «libertad hacia sí mismo». Pero no se ve claro por qué ha de haber tal incompatibilidad entre ser libre y consistir en estar referido a otro ser humano. Después de todo no es floja la cantidad de referencia a la mujer que constituye el macho humano. [...] El libro de la señora Beauvoir, tan ubérrimo en páginas, nos deja la impresión de que la autora, afortunadamente, confunde las cosas y de este modo exhibe en su libro el carácter de confusión que nos asegura la autenticidad de su ser femenino. En cambio, creer, como de su escrito se desprende, que una mujer es más persona cuando no «existe» preocupada por el hombre, sino ocupada en escribir un libro sobre *le deuxième sexe* nos parece ya algo más que simple confusión (137-138).

Obsérvese cómo Ortega pretende llevar hasta el final su teoría sobre la inferioridad femenina. Sus argumentos son sesgados: solo una mujer puede escribir un tratado filosófico para defender la igualdad de los sexos, porque solo una mujer puede estar tan equivocada. Al fin y al cabo la confusión forma parte de su naturaleza.¹²

Pero además de confusas e inferiores, las mujeres sienten «su cuerpo como interpuesto entre el mundo y su yo», es decir, son más corpóreas, sus «sensaciones orgánicas intracorporales» son más intensas que las del varón (142). De ahí su «propensión al adorno y al ornato», y de ahí que su mayor mérito a lo largo de la historia haya sido crear la «cultura del cuerpo, que históricamente empezó por el adorno, siguió por el aseo y ha concluido por la cortesía, genial invento femenino» (143). Es también la razón de que el cuerpo de las mujeres, que ellas tanto cuidan, esté «como impregnado, como lleno todo él de alma» (142). No cabe duda de que estoy equivocada. ¿Cómo no habría de estarlo si soy mujer? ¿Por qué me empeño en devanarme los sesos con la filosofía orteguiana si para cultivar mi alma solo tengo que adornar mi cuerpo?

En *En torno a Galileo*, Ortega reflexiona sobre el carácter imaginativo y creativo de la ciencia y señala dos fases en el proceso del conocimiento científico: en la primera, el individuo ha de volverse hacia su interior y crear una nueva realidad, una realidad imaginativa; solo después, en un segundo momento, confrontará esa realidad imaginada con los hechos reales, y si coinciden, habrá resuelto el misterio (1947: 374). Veamos de qué manera se desarrollaría este proceso cuando el objeto de conocimiento es la mujer. Ortega mira en su interior, en su mente, e imbuido por la necesidad de agrandarse, de contemplarse en un espejo que le devuelva una imagen propia de un tamaño doble al

¹² Intentará incluso dar la vuelta a las tesis de Beauvoir sobre el carácter histórico, que no biológico, de la feminidad; intentará hacernos creer que Beauvoir pone un énfasis inusitado en la biología: «Lo que llamamos *mujer* no es producto de la naturaleza, sino una invención de la historia como lo es el arte. Por eso son tan poco fecundas, tan superfluas las cuantiosas páginas que la señora Beauvoir dedica a la biología de los sexos. [...] Mucho más fértil que estudiar a la mujer zoológicamente sería contemplarla como un género literario o una tradición artística» (140). Definitivamente, Ortega no ha leído *El segundo sexo*. Es la misma conclusión a la que llegó en 1989 Jesús María Osés Gorráiz: «Pienso que Ortega no leyó toda la obra de Simone y, si la leyó es completamente injusta su crítica pues la compañera de Sartre no se queda ni mucho menos en un planteamiento meramente biológico del problema de la mujer...» (1989: 44).

normal,¹³ crea una *realidad mujer* acorde a sus intereses y a sus deseos: esa mujer, ya lo hemos visto, resulta confusa, inferior y corpórea, frente a la claridad intelectual, a la superioridad y a la espiritualidad varonil de Ortega. Luego Ortega debió de confrontar esa mujer imaginada con las mujeres de su tiempo, mujeres que vivían reclusas en el hogar bajo la tutela de padres y maridos, la mayoría sin estudios, juzgadas en sociedad únicamente por su apariencia externa, por su belleza, etc. Y los hechos efectivos le dieron la razón a Ortega: las mujeres eran confusas, inferiores y corpóreas. Pero algunas mujeres ya luchaban entonces por escapar a esos esquemas preestablecidos, y había incluso quien se atrevía a reclamar la igualdad: Victoria Ocampo, Rosa Chacel, María Zambrano, Simone de Beauvoir...

A Victoria Ocampo, Ortega le recuerda que su misión en este mundo se limita a ser un ideal y a estimular el perfeccionamiento de sus congéneres varones, aunque se lo recuerda, curiosamente, en el epílogo al ensayo de Ocampo *De Francesca a Beatrice*, ensayo que Ortega publica además en la editorial Revista de Occidente. Si tan convencido estaba de la incapacidad congénita de las mujeres para la literatura, para la filosofía, para el pensamiento, lo lógico es que hubiera optado por el silencio o por la crítica más contumaz, y al menos en este caso no lo hizo. Esa crítica contumaz solo la empleó con *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Contra Beauvoir sí que cargó las tintas, sí que se valió de sus argumentos más mordaces y más sesgados. Y, sin embargo, acogió en las páginas de la *Revista de Occidente* a María Zambrano, a Victoria Ocampo y hasta a Rosa Chacel, que llegó incluso a dar la réplica allí a las teorías sobre los géneros de Ortega. Ya lo hemos visto. ¿Por qué lo hizo? Quizás la genialidad de María Zambrano, de Rosa Chacel, de Victoria Ocampo, de Simone de Beauvoir, le pareciera simplemente la excepción que confirma la regla, y quisiera subrayar esta excepcionalidad como un ejemplo de desviación, algo muy habitual por otra parte en su época. Pero quizás no estaba tan seguro de la inferioridad intelectual de las mujeres, quizás las dudas llegaron a atormentarlo en algún momento y, para callarlas, se permitió la licencia de contradecir ligeramente sus convicciones, y por eso apadrinó a Ocampo, a Zambrano y a Chacel. Confieso que me gustaría creerlo. Soy yo ahora quien ha puesto en marcha un proceso cognoscitivo como el que Ortega describe en *En torno a Galileo*. He creado en mi interior una imagen de Ortega acorde con mis deseos, y luego he intentado refrendarla mediante los hechos efectivos. Y casi lo consigo.

Cuánto siento no poder dialogar con Ortega en persona, para interrogarlo sobre todo esto. Pero, desgraciadamente, Ortega no está presente para explicarse, ni mucho menos para retractarse. Solo tengo sus libros, y el de los libros es un «decir petrificado», con los libros se dialoga muy difícilmente (Ortega, 1962: 163-164). La incapacidad para aprehender el significado último de la obra orteguiana es patente. Cuando más me he esforzado yo por llevar a Ortega a mi terreno, más se ha rebelado él. Y cuando me he empeñado en demostrar sus prejuicios y su misoginia ha habido, en última instancia, algo que me ha hecho dudar. Quizás soy un ser confuso e inferior, con un cuerpo mortal por única alma, y el verdadero conocimiento me ha sido negado.

Pero vuelvo otra vez al comentario orteguiano sobre el *Banquete* de Platón y me encuentro, de pronto, con un Ortega dubitativo, a ratos incluso triste, impotente. Entonces

¹³ «Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre del tamaño doble del natural» (Woolf, 1929: 51).

me confiesa que él tampoco ha entendido a Platón, que nadie lo ha hecho, que después de siglos de esfuerzos interpretativos no sabemos nada de él, que el libro es un «equivoco», que «la ausencia del dicente deja ante nosotros la palabra escrita descoyuntada del complejo expresivo que era el cuerpo de aquel», que «cuanto mejor sepamos leer más sentiremos la tristeza espectral de la palabra escrita, sin voz que la llene, sin mímica carne que la incorpore y concrete» (1962: 166-167).

A lo mejor aún es tiempo de reconciliarse con Ortega, pienso, no con el Ortega que se empeña en definir el *ser*, la *esencia* de las cosas, no con el Ortega que se complace en construir una imagen de las mujeres a la medida de sus necesidades y sus prejuicios y quiere hacer pasar esa imagen por universal, por eterna, sino con este otro que reflexiona sobre el proceso del conocimiento, sobre los avatares de la interpretación, sobre los equívocos de la lectura, con un Ortega abatido, consciente de la fragilidad de la mente humana, no con el superhombre. De hecho, mientras escribía este ensayo, me ha sido fácil dialogar con el Ortega que habla no tanto del *ser* como de la *historicidad* del conocimiento, con el que coloca al sujeto en el centro del proceso cognoscitivo, con el Ortega que quiere zambullirse en los textos para *desleerlos* y desmenuzarlos, con el Ortega que se reconoce incapaz de comprender a Platón y se desespera, y está a punto de tirarlo todo por la borda. «Una involución del libro hacia el diálogo: este ha sido mi propósito», dice Ortega en el *Prólogo para alemanes* (1958: 16), y, en cierto modo, conmigo lo ha logrado. Por muy fijadas que sus palabras estuvieran sobre el papel, yo las he interpelado, les he hecho multitud de preguntas y las he instado a responderme. Han callado a menudo, pero a veces he conseguido que digan algo aun a pesar de ellas mismas.

Lo cierto es que las pautas interpretativas de Ortega han terminado por servirme para interpretar al propio Ortega y, sobre todo, para evidenciar el carácter masculino de su discurso. Y hasta me he dejado llevar a menudo por el estilo ensayístico orteguiano, y lo he remedado con declaraciones grandilocuentes, con expresiones coloquiales, con guiños constantes al lector para ganarme su atención. He sido una lectora apasionada, *vertical*, de Ortega. No hay duda de ello. Y aunque el proceso de leer sus obras ha resultado a menudo espinoso y difícil, he disfrutado intensamente teniendo por contrincante a alguien tan brillante, tan astuto y tan seductor como él.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALLEGUE AGUETE, Pilar (1992). «La concepción orteguiana de las mujeres en *Estudios sobre el amor*», en Javier San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología*. Madrid: UNED, pp. 181-186.
- ARCHER, Robert (2001). *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra Feminismos.
- BORDONS, Teresa (1993). *Género sexual, literatura e historia: España de finales de siglo a la II República*, tesis doctoral. San Diego: University of California.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2003). «De corzas, climas, vegetales y otras feminidades: Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte», *España contemporánea*, 16, 1, pp. 39-57.
- CHACEL, Rosa (1931). «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», *Revista de Occidente*, 31, pp. 129-180.
- CHACEL, Rosa (1972). *Saturnal*. Barcelona: Seix Barral.
- CHACEL, Rosa (1983). «Ortega», *Revista de Occidente*, 24-25, pp. 77-94.

- CULLER, Jonathan (1982). «Leyendo como una mujer», *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 43-61.
- LÓPEZ-CAMPILLO, Evelyne (1972). *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid: Taurus.
- MANGINI, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MILLET, Kate (1969). *Política sexual*. Madrid: Cátedra Feminismos.
- MORA, Magdalena (1987). «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente: 1923-1936*», *Revista de Occidente*, 74-75, julio-agosto, pp. 191-209.
- OCAMPO, Victoria (1931). «Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset», *Sur*, Buenos Aires, I, otoño, pp. 17-52, en línea: www.cervantesvirtual.com.
- OCAMPO, Victoria (1934a). «Anne de Noailles y su poesía», *Sur*, Buenos Aires, IV, julio, pp. 7-47.
- OCAMPO, Victoria (1934b). «Carta a Virginia Woolf», *Revista de Occidente*, 46, octubre, noviembre y diciembre, pp. 170-177.
- ORTEGA Y GASSET, José (1905). «El manifiesto de Marcela», *Estudios sobre el amor*, nota preliminar de Paulino Garragori. Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 105-112.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923a). «La poesía de Ana de Noailles», *Revista de Occidente*, 1, julio; también en *Estudios sobre el amor*, nota preliminar de Paulino Garragori. Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 113-121.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923b). «Oknos el soguero», *Revista de Occidente*, 2, agosto, pp. 231-241; también en *Espíritu de la letra*. Madrid: Revista de Occidente, 1927; y en Carmen Asenjo Pinilla et al. (eds.), *Obras completas*, IV. Madrid: Taurus, 2004, pp. 187-192.
- ORTEGA Y GASSET, José (1924). «Epílogo», en Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatrice*. Madrid: Revista de Occidente; también en *Estudios sobre el amor*, nota preliminar de Paulino Garragori. Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 122-145.
- ORTEGA Y GASSET, José (1927a). «Paisaje con una corza al fondo», *El Sol*, 20 de marzo; también en *Estudios sobre el amor*, nota preliminar de Paulino Garragori, Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 173-177.
- ORTEGA Y GASSET, José (1927b). «La solución de Olmedo», *El Sol*, 27 de marzo; también en *Estudios sobre el amor*, nota preliminar de Paulino Garragori, Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 178-184.
- ORTEGA Y GASSET, José (1929). *¿Qué es filosofía?* Madrid: Alianza Editorial, 1994; también en Carmen Asenjo Pinilla et al. (eds.), *Obras completas*, VIII. Madrid: Taurus, 2004, pp. 235-374.
- ORTEGA Y GASSET, José (1933-1934). «Guillermo Dilthey y la idea de la vida», *Revista de Occidente*, 125, 126 y 127; también en Carmen Asenjo Pinilla et al. (eds.), *Obras completas*, VI. Madrid: Taurus, 2004, pp. 222-265.
- ORTEGA Y GASSET, José (1941). «Carácter histórico del conocimiento», en *Apuntes sobre el pensamiento, su teurgia y su demiurgia*, *Logos*, octubre-diciembre de 1941; también en Carmen Asenjo Pinilla et al. (eds.), *Obras completas*, VI. Madrid: Taurus, 2004, pp. 14-24.
- ORTEGA Y GASSET, José (1942). «Prólogo a *Historia de la filosofía*, de Émile Bréhier (Ideas para una historia de la filosofía)», en Carmen Asenjo Pinilla et al. (eds.), *Obras completas*, VI. Madrid: Taurus, 2004, pp. 135-171.
- ORTEGA Y GASSET, José (1947). *En torno a Galileo*, en Carmen Asenjo Pinilla et al. (eds.), *Obras completas*, VI. Madrid: Taurus, 2004, pp. 367-506.
- ORTEGA Y GASSET, José (1956). «Prólogo», en Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*. Madrid: Revista de Occidente; reimpr. en Madrid: Alianza Universidad, 1986, pp. 11-24.
- ORTEGA Y GASSET, José (1957). «Más sobre los otros y yo. Breve excursión hacia ella», *El hombre y la gente*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 119-143.
- ORTEGA Y GASSET, José (1958). *Prólogo para alemanes*, nota preliminar de Paulino Garragori. Madrid: Revista de Occidente, colección El Arquero, 1974 (1.ª edición en Madrid: Taurus).
- ORTEGA Y GASSET, José (1962). «Comentario al *Banquete* de Platón», *Misión del bibliotecario y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, colección El Arquero, pp. 145-171.

- OSÉS GORRAÍZ, Jesús María (1989). «La mujer: Ortega frente a Simone de Beauvoir», *Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, I, ed. de Cristina Sánchez. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 43-63.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1932). *La mujer*. Conversaciones e ideario recogido por Margarita Nellen. Buenos Aires: Editorial GLEM.
- WOOLF, Virginia (1929). *Una habitación propia*, trad. de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- ZULETA, Emilia de (1966). *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos.

EL TEXTO COMO OBJETO SEMIÓTICO IDIOLECTAL.
INTERTEXTUALIDAD CULTURAL E INDIVIDUO
EN *DIARIOS DE DAMAS DE LA CORTE HEIAN*

María Azucena PENAS IBÁÑEZ
Universidad Autónoma de Madrid

1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Los japoneses tienen un sistema de bautizar los períodos de su historia que consiste en referirlos a la ciudad que fue sede del Gobierno mientras duraron. En el año 794, la capital se trasladó de Nara a Kioto, a la que se denominó Heian-Kyo o la Ciudad de la Paz, y con este cambio dio principio una nueva era, la llamada Heian. Se prolongó hasta 1186, y nuestras Damas de Heian vivieron en su mitad (siglo XI). En la corte había muchas ceremonias, a cuál más magnífica, y escribir poesía no solo era un juego, sino un complemento natural de todo acontecimiento, cultivado con un gusto exquisito.

La posición de las mujeres en el siglo XI era muy distinta de la del posterior período militar feudal de los siglos XII-XIV. Los chinos llamaban a Japón *el país de las reinas* por el ascendiente de que gozaban las mujeres en la sociedad, con acceso a la educación, derecho a una parte de la herencia y posesión de casas propias. Es un hecho sorprendente e importante que una gran parte de la mejor literatura japonesa sea obra de mujeres. Tres de esas mujeres excepcionales son las autoras de los diarios.

En el tiempo de los diarios, el emperador reinante, Ichijo, tenía dos esposas: Sadako, la primera, y Akiko, la segunda. Cada una de ellas ocupaba un lugar distinto dentro de palacio. Existía una gran rivalidad entre las dos consortes. Ambas luchaban por rodearse de damas que no solo fueran hermosas, sino también cultas. La estrella de la corte de Sadako era Sei Shonagon, autora del *Makura no Shoshi* o *El libro de la almohada*, mientras

que Murasaki Shikibu ocupaba el mismo lugar preeminente en el círculo de Akiko (Bowring, 1996).

En cuanto al componente estético, la aristocracia solía vestir con seda. Llevaban diversas capas de prendas de colores, hasta doce, una encima de otra, y se deleitaban con las armonías y contrastes derivados de las combinaciones de colores de la seda. Todas las damas se pintaban la cara, y la *toilette* femenina revestía, en general, la complicación de una auténtica obra de arte. Con referencia al componente cultural, en la corte la poesía asomaba por todas partes. Los poemas eran un elemento social importantísimo en la cortesía del amor y del matrimonio. Los hombres escribían cartas tiernas a las damas que les interesaban, y ellas estaban obligadas a responder afablemente, aunque el remitente no les importara en absoluto. Pero si ella se mostraba también interesada, el hombre la visitaba de noche y permanecía junto a ella hasta el alba. A continuación, él volvía a escribirle y la dama organizaba un banquete para presentarlo a su familia. A partir de aquí, él ya podía visitarla abiertamente, aunque ella siguiera viviendo en casa de sus padres. Esta costumbre de intercambio de correspondencia y de visitas aparece en el diario de Izumi Shikibu.

Todos los poemas de los diarios son *tankas*, consistentes en 31 sílabas, distribuidas en: 5 + 7 + 5 + 7 + 7. Aunque no puede decirse mucho en tan pocas líneas, cabe, en cambio, sugerir bastante. Precisamente en el terreno de la sugerencia es donde los japoneses resultaron maestros absolutos. Todavía es más breve el *haiku* (Penas Ibáñez, 2013: 78), en el cual se suprimen los dos versos finales, que en los *tankas* son precisamente los que contienen el significado (la clave) del poema. Por ello, el *haiku* resulta mera esencia, una idea incompleta, pero sugerente, que debe ser completada por el oyente o el lector. Los *haiku* no se inventaron hasta el siglo xv. Antes de ellos fueron los *tankas* —con variaciones ocasionales mediante el añadido de versos, el cambio de orden de estos o la combinación de series estróficas, etc.— los auténticos reyes, y siguen siendo hasta hoy la forma clásica, por esencia, de la poesía nipona.

2. EL GÉNERO *NIKKI* O DIARIO

Si el siglo VIII se caracteriza en la historia de la literatura japonesa por el progreso que experimentaron los géneros poéticos, el siglo x vivió la evolución de la prosa nipona hasta unas cotas jamás imaginadas. Uno de los principales artífices de este fenómeno fue Ki no Tsurayuki, autor del *Diario de Tosa*, obra seminal de la prosa japonesa y primer ejemplo del género *nikki*, que tanta importancia habría de adquirir en el siglo siguiente. El autor de esta obra finge que lo ha escrito una de las damas de su cortejo, según da comienzo el diario: «Tengo entendido que los diarios los escriben los hombres y, sin embargo, me dispongo a escribir uno para ver qué es capaz de hacer una mujer».

Cabe preguntarse si existieron los *nikki* como un auténtico género literario independiente. Los especialistas Shepley Omori y Kochi (1920) han agrupado bajo el nombre de *nikki* (*diarios de viaje*) o *uta-nikki* (*diarios poéticos*) siete textos pertenecientes a los siglos IX a XII (última parte del período Heian), que, con la salvedad del primero o *Diario de Tosa*, fueron escritos por mujeres. Divergen en extensión y contenido, pero todos coinciden en estar escritos en japonés (y no en chino, idioma que las mujeres no utilizaban),

incorporar un número variable de poemas breves del tipo *tanka* y relatar experiencias vividas por la autora, por regla general una dama perteneciente a la aristocracia de la época, más o menos emparentada con la familia Fujiwara.

Contrastando con el *Diario de Tosa*, los diarios femeninos son *de corte* y se concentran en la vida recluida de las mujeres de la capital. Aunque se les llama *diarios*, sus autoras no narran sus experiencias día a día al modo de un diario, sino que se concentran en sus experiencias más notables. Estas experiencias generaban sentimientos que sus protagonistas, personas por regla general muy leídas y con mucho tiempo libre por delante, necesitaban poner por escrito. De ahí el carácter íntimo y casi confesional de la mayoría de *nikki*. Sin embargo, no aspiraban a ser solo algo privado o secreto de sus autoras, sino que iban destinados a circular en un ámbito más o menos amplio de personas interesadas. Por ello, además de su indudable tono personal o íntimo, que varía en cada uno de ellos, deben ser también considerados de algún modo *literatura de salón*.

Del *Diario de Murasaki Shikibu*, algunos críticos han sostenido que solo es un conjunto de notas tomadas a vuelapluma para escribir *La novela de Genji*, cosa que no parece ser cierta. Para otros críticos (Bowring, 1987: *chap.* 3), este *Diario* es una mezcla altamente idiosincrásica de descripción detallada y autoanálisis penetrante. Al *Diario de Izumi Shikibu*, poeta contemporánea de Murasaki, R. Bowring tiende a considerarlo apócrifo y más cercano a una novelita erótica que a un diario propiamente dicho, idea reforzada por el hecho de estar escrito en tercera persona. La mayor parte de los manuscritos conservados lo titulan *monogatari* («historia, relato»). Con respecto al *Diario de Sarashina*, aunque carece de la categoría literaria de otros *nikki*, ninguno refleja mejor la situación de una hija de familia de la pequeña aristocracia de la época como él. El tono general es de modestia y resignación, y, aunque la prosa de la autora no puede compararse con la de Murasaki, resulta tan sincera y vívida que el lector acaba por simpatizar con la protagonista compartiendo, de algún modo, sus tristezas y sus alegrías. El mejor de estos tres *Diarios* es el de Murasaki Shikibu, una combinación de diario de corte tradicional y carta particular. Este diario resulta ser una simbiosis lograda de lo que R. Bowring (*op. cit. supra*) denomina *realismo y confesionalismo*.

Como ha señalado este autor (*ibidem*), el conflicto vital básico de Murasaki reside en cómo compaginar su anhelo irreprimible de que se le reconozcan sus éxitos y recibir por ellos honores mundanos, y la conciencia de que, en el fondo, todo ello no es sino vana ilusión, tal como le dicta su budismo. Ello lleva a plantearse el sentido de esos *nikki* dentro del contexto budista del Japón tardo-Heian que los vio nacer, en donde el mundo no se veía en términos de contraposición entre sujeto y objeto. Paradójicamente, una parte importante de la prosa Heian es eminentemente subjetiva, con desarrollo de una conciencia de individuo, como así dan prueba estos *nikki*, cuyas autoras supieron sentirse a la vez partícipes y observadoras del mundo que las envolvía, lo cual les permitió verse a ellas mismas *desde fuera*. Y aquí están estos espléndidos diarios para corroborarlo.

3. CONCEPCIÓN DEL INDIVIDUO EN LOS *DIARIOS DE DAMAS DE LA CORTE HEIAN* [2007]

3.1. LOS HECHOS NARRADOS EN EL *DIARIO DE IZUMI SHIKIBU* OCURREN EN LOS AÑOS 1002-1003. TRATAN LA RELACIÓN AMOROSA DEL PRÍNCIPE ATSUMICHI Y SU CONCUBINA

Se utilizan expresiones metafóricas (Penas Ibáñez, 2014). Así, el *cuco* (el *hototogisu*) es el joven príncipe. Los verbos *conversar* y *hablar* tienen un sentido amoroso. El ambiente espacial también es un tanto simbólico, ya que, en el interior de sus casas, las mujeres vivían en una discreta penumbra sugerente, reforzada por las ventanas de seda blanca, las persianas de bambú y las cortinas de *kichó* portátil.

A veces la metáfora continúa en una alegoría:

Solo tú eres la isla
que no dejo de esperar continuamente...
Déjalo correr...
No miraré a la playa...
La barquita del marinero (= palanquín)
se ha hecho a la mar.

Igualmente, se hace uso del término *símbolo*:

Estuve ante tu puerta cerrada
que nadie me abrió.
Al mirarla,
vi en ella el símbolo de tu corazón implacable.

Se hace referencia simbólica a la pasión amorosa mediante el fuego, el rojo: «Nuestras palabras son como sus hojas,¹ / que cada vez adquieren / un tono púrpura más fuerte...».

El sentimiento amoroso siempre viene teñido de dolor, melancolía, soledad, infortunio, como también ocurría en las jarchas por esos mismos años: «Al pensar en el mundo, / mis únicas compañeras de lecho / son las mangas húmedas de llanto».

Ese llanto, a su vez, puede venir expresado metafóricamente como lluvia, gotas de rocío o de escarcha:

Tan solo piensas en las lluvias que no cesan,
que caen sin parar en todas partes,
pero debes saber que también llueve
sobre mi corazón

Y, en ocasiones, el llanto ofrece los dos planos: el real (*tristeza*) y el imaginario (*lluvia*): «Ajena a la tristeza de tu corazón, / solo siento la lluvia en el mío».

¹ Las del *mayumi*. Se trata del *Evonymos europus*. En otoño sus hojas se tiñen de púrpura, y resultan tan hermosas que los japoneses las llaman *el brocado de las montañas*.

A diferencia de la opinión onírica del amado, la tristeza y el llanto de la amada se formalizan en el plano del mundo real:

Dices que solo en sueños
las lágrimas humedecieron las mangas,
pero me siento incapaz de secar
las de la almohada del reposabrazos...

Apelando a las realidades objetivas del rocío y las lágrimas, se opone también amado a amada:

Tus mangas están húmedas del rocío
que cubre la hierba
del sendero matutino.
Las mías también están húmedas,
pero no precisamente de rocío.

Igualmente, se hace referencia al desamor, al deseo de superarlo:

Es fría de corazón, pero no puedo olvidarla.
El tiempo borra la amargura
pero aumenta el anhelo
que hoy no me deja vivir...

En ello sobrevuela la sombra de la infidelidad, de los celos: «Ha llegado a mis oídos que tienes muchos amigos que están celosos por mi culpa». Celos que plantean al amante la oposición: cerebro / corazón: «Me digo a mí mismo: “No sospeches, no seas rencoroso”, pero mi corazón no se pliega a mis deseos». El amor necesita de la presencia del amante. Su ausencia equivale a muerte: «A partir de entonces, él ya no pudo vivir sin verla». El amor ha de ser discreto, por lo que huye de murmuraciones: «Ven al menos esta noche. Sé de un lugar discreto que nadie conoce. Allí podremos hablar tranquilamente». Por eso busca la noche y se despide al apuntar el día: «¡Cuánto lamentó tener que abandonarla al rayar el día!».

En los versos, a menudo se despide al amante al amanecer con gran pesar, como en las jarchas, nuevamente: «¡Cuán triste verte partir / bajo el rocío de la mañana!».

El encuentro amoroso se da en el *locus amoenus*. En el Japón del siglo XI las casas y los palacios del tipo *shinden* estaban formados por numerosos pabellones unidos (y separados) por corredores y senderos, y rodeados de jardines que imitaban falsos paisajes (el río, el arroyo, la colina, el puente...). En estos microcosmos urbano-rústicos no era difícil elegir un lugar recóndito para un encuentro romántico.

El amor ha de ser puro, desinteresado: «No fue la ambición ni el deseo de ser mantenida por todo lo alto lo que la llevó a amar al príncipe, pues solo estaba dispuesta a ser suya si la amaba y la respetaba como merecía». Ha de ser profundo, no superficial: «Estaba elegantísimo, y las ropas que asomaban por debajo de la casaca eran exquisitas. Los ojos de la dama se sintieron cautivados, pero se riñó severamente juzgándose demasiado frívola».

Sin embargo, y paradójicamente, la amante siente la presión de no ser joven, y para ello se vale de la simbología de la nieve, asociada también al cabello blanco:

¡Las primeras nieves!
Os veo todos los inviernos,
eternamente jóvenes,
pero mi rostro
envejece con cada invierno.

El amor ha de ser respetuoso, digno: «La dama pensó, muy agitada: “Si continúo viendo sola, se me seguirá respetando, pero si le acompaño a palacio y luego me abandona, todos se reirán de mí”». Se muestra mutable, en mimetismo con la naturaleza: «Del mismo modo que las hojas de los árboles y las plantas cambian de día en día, múdase el amor en el corazón del príncipe». Mimetismo que frecuentemente se ve plasmado en un doble contexto: espacio-temporal otoñal y vivencial: «Ellos lloraban, / mientras fuera llovía».

A lo largo del *Diario* se tejen muchas intertextualidades isotópicas de verso a prosa y viceversa, las cuales son complementarias, ya que la versión en prosa supone la interpretación ampliada de la versión en verso: «Me siento como una gota de rocío / prendida de una hoja, / Te ruego que pienses en mí como en el rocío fugaz que solo existe mientras la hoja lo sostiene», donde expresamente se alude a la levedad e instantaneidad del momento.

Sentimiento asociado a la irrepitibilidad y novedad, muy presente en el diario: «La bruma cubre la tierra. El toque de la campana matutina me llega con el canto de los gallos... Este momento es irrepitible... Incluso el color de mis mangas me parece nuevo».

Si el caso anterior es de continuidad sinonímica, parafrástica, el siguiente caso es de continuidad antonímica:

Los sentimientos fluyen de mi pecho
como el agua de la inundación.
Pero su profundidad
es mucho mayor
que la de nuestro río...

A lo que se contesta:

En mí las aguas
no se desbordan,
pues carezco de profundidad,
pero mi pradera
está completamente inundada.

Nuevas intertextualidades, pero ahora alusivas a la común unión del yo con otros seres y con la naturaleza: «Alguien con los mismos pensamientos / puede estar contemplando / la pálida luna matutina»; implementadas por el sentimiento de la soledad del ser:

Hay alguien
con mis mismos pensamientos

que también se interroga
sobre la luna matutina...
¡Pero no sé cómo hallarlo!

Esa soledad puede superarse mediante la existencia del otro, su *alter ego*:

Cabe que existan
pensamientos como los míos,
si hay otro
que también contempla el cielo
de la luna matutina

Habiéndose replanteado los amantes tomar los hábitos y habiéndolo desestimado, el diario termina yendo la amante a vivir con el príncipe a palacio, lo que provoca la marcha de la esposa: «Mi vida junto a mi esposo ha sido muy infeliz y hemos llegado a una situación insostenible»; debido a que la concubina era de muy baja condición, habiéndose saltado con ello todas las reglas su Alteza. Además, el secretismo le había parecido imperdonable, cuanto más si pensaba que toda la corte se estaría riendo de ella. Por lo tanto, aunque con rencor y enojo, se dio una separación civilizada del matrimonio, guardando incluso las formalidades de la partida, pues fue reclamada por su familia para marchar, enviando mensajeros a por ella.

3.2. LOS HECHOS NARRADOS EN EL *DIARIO DE MURASAKI SHIKIBU* OCURREN EN LOS AÑOS 1007-1010

El *Diario* gira en torno al alumbramiento de la emperatriz Akiko o Fujiwara no Shoshi y todo el boato cortesano que moviliza «los nobles y los dignatarios de la corte que se esperaba se trasladaron al palacio de su excelencia para quedarse y estar presentes cuando llegase el parto».

El ceremonial exigía, por ejemplo, que las cortinas, los biombos y las ropas del aposento de su majestad fuesen blancas durante el alumbramiento. El color blanco duraba hasta la octava noche de celebraciones tras el parto, fecha en que regresaban las ropas de colores. En aquellos tiempos, los vestidos de los caballeros y las damas de la corte estaban muy perfumados, con fragancias exquisitas.

La autora ironiza, con frecuencia, sobre el aburrimiento y mediocridad que caracterizaba el entorno de la emperatriz: «Todos, hombres y mujeres, somos demasiado conformistas por falta de auténticos acicates que nos obliguen a superarnos». También ironiza sobre los tópicos acerca de las mujeres en boca de los hombres: «Cuando habla del amor le he oído exclamar: “¡Mujeres! Criaturas ciertamente complicadas a veces”». Igualmente, ironiza sobre conductas reprochables que ella, como mujer, ve en los hombres: «Akimitsu, ministro de la derecha, se acercó al lugar que ocupaban las damas Dainagon, Saisho, Kossho y Miya no Naishi, y corrió las cortinas. ¡Qué vergüenza! ¡Y a su edad! —No está ya para esas cosas».

En la relación hombre/mujer, Murasaki ofrece la doble perspectiva, desde una fina ironía: «¡Y mi esposa debe de sentirse especialmente afortunada por el brillante marido

que le ha tocado en suerte! [...]. Su esposa, en cambio, seguramente incapaz de soportarlo por más tiempo, se dispuso a partir».

Murasaki es muy crítica con el rol adjudicado a la mujer en la corte, un rol pasivo, idiotizante e infantil: «nuestras mujeres siguen actuando como niñas en casa de sus papás». A diferencia de ellas, Murasaki reivindica el derecho a ser ellas mismas, adultas que toman sus propias decisiones, sin importarles la opinión ajena: «Masa Hira, tal vez no sea un genio, pero tiene muy buen gusto y no se siente obligada a componer un poema sobre todo lo que ve u oye por el mero hecho de que es poeta».

Murasaki desafía la tradición de que solo los hombres leen el chino y se enfrenta al machismo de las mujeres: «Cuando la soledad amenaza con abrumarme, saco uno o dos libros para ojearlos, pero mis sirvientas se reúnen a mis espaldas para murmurar: —¿Qué clase de mujer lee libros chinos? ¡Ahí está la causa de sus desgracias!».

La autora es implacablemente irónica en la posición social que hombres y mujeres adoptan ante la cultura: «Mi padre, al oírnos, solía repetir, suspirando: “¡Qué lástima que el niño no sea ella!”... Obsesionada por lo que podían pensar los que llegaran a oírlos, fingí que era incapaz de entender incluso las inscripciones chinas que aparecen en los biombos».

La ironía de la autora llega al sarcasmo cuando pone en duda la salvación de las mujeres frente a la de los hombres: «Claro que un ser que ha de pedir perdón por tantas cosas difícilmente podrá esperar la salvación», ya que en aquella época los doctores discutían mucho sobre si las mujeres podrían alcanzar la liberación final de la rueda implacable de las reencarnaciones (*samsara*) y la entrada en el nirvana.

La inteligencia era la principal arma para reivindicar la posición de la mujer en la sociedad. Por ejemplo, las cualidades de una dama-nodriza eran la espiritualidad, la inteligencia y el saber hablar. En general, las mujeres se sentían muy incómodas si eran expuestas al público, si eran observadas o vigiladas, si les daba demasiada luz, si no tenían sus abanicos: «Pensar en todos aquellos jóvenes cortesanos que las devoraban con los ojos cuando ninguna de ellas tenía un mal abanico con el que cubrirse... ¿Y, por si fuera poco, expuestas a la luz más intensa que quepa imaginar!».

La discreción y la mesura no eran cualidades exclusivamente femeninas, también los varones debían no desentonar, ya que estaba mal visto: «El ministro de la derecha Akimitsu se entusiasmó tanto con los solos de koto y lo puso de manifiesto de un modo tan ruidoso que acabó poniéndose en ridículo. ¡Sentí vergüenza ajena!».

Se elogiaba el buen gusto: «Ben no Naishi se había puesto una cola con un estampado sorprendente: una grulla sobre un paisaje dorado. Como la grulla es un símbolo de longevidad, complementarlo con unas ramas de pino bordadas fue un toque genial, ya que también el pino es símbolo de longevidad».

La emperatriz destacaba por ser frágil, hermosa y joven. Además, a la luz de la linterna: «la piel blanquísima de la dama parecía casi traslúcida, y su cabellera magnífica, atada formando un moño enorme, asombraba por su opulencia».

El maquillaje femenino incluía pelo negro y dientes teñidos de negro sobre cara blanca, ya que el contraste de la tez blanquísima con los cabellos y dientes negros colocaban a la mujer en una categoría aparte. Los cabellos de las mujeres jóvenes eran muy largos, hasta rozar el suelo e incluso un poco más. El retrato femenino prosopopéyico estaba representado figurativamente en las pinturas como un cliché: *frente amplia, ojos estrechos y*

facciones impersonales. En cuanto al retrato etopéyico, la dama estaba tipificada como: *atractiva, modosa, inteligente, elegante y de fiar*.

El arte de la sugerencia estaba muy presente en la vida social cortesana, ya que los rostros femeninos no se exhibían al completo, solo la parte que dejaba ver el abanico: «De todos modos —y por extraño que pueda parecer— bastaba con dar una ojeada a la parte de sus rostros que sobresalía de los abanicos para dictaminar si una dama era auténticamente elegante o no, y las que destacaban en el conjunto eran poquísimas».

La sociedad estaba muy estamentada por clases: «Todos los “inferiores” que nos mezclamos con la aristocracia estamos sujetos a la tiranía de los rangos y debo reconocer que no resulta agradable».

También muy codificada su cultura, ya que, por ejemplo, los poemas solían escribirse sobre hojas de papel rectangulares de color carmesí, amarillo, dorado, etc., según el sentimiento del autor.

El código llegaba también a la semiótica de los abanicos: «de entre los abanicos que su majestad les ofreciera eligieron uno con el monte Horai representado en colores. Con ello querían enviarle un silencioso mensaje. ¿Llegó ella a captarlo?», ya que el monte Horai era un símbolo de longevidad. Con él se pretende, sutilmente, recordarle a Sakyō no Muma que ya ha dejado atrás la juventud.

3.3. LOS HECHOS NARRADOS EN EL *DIARIO DE SHARASHINA* OCURREN EN LOS AÑOS 1009-1059

Se cuenta el viaje de la autora acompañando a su padre, Takasué, cuando fue nombrado gobernador de la provincia de Kazusa en 1017.

La autora muestra vergüenza al pensar que los habitantes de la ciudad imperial puedan considerarla una niña inculta al ser criada en una provincia remota, aunque su amor a la lectura es muy grande.

Ante un paisaje hermoso, en blanco y negro, se componen poemas que apelan al momento único de la vivencia. Este es el de la autora:

Solo esta noche
la luna otoñal de la playa de Kurodo
brillará únicamente para mí.
¡Solo esta noche!
No puedo dormir.

Se observa mimetismo con la naturaleza, en un contexto onírico íntimo y a la vez trascendente, al referirse a su nodriza: «Entonces la luna apareció, iluminándolo todo, y a su luz la mujer me pareció transparente. Blanca y pura como un ser de otro mundo, lloraba y me acariciaba, y yo me resistía a abandonarla». Pero ese mimetismo también se da referido a sí misma: «Era una noche oscurísima sin luna y me sentí como tragada por las tinieblas, cuando tres cantantes llegaron no se sabe de dónde».

La autora ofrece comentarios de estas tres cantantes, que se basan en detalles prosopopéyicos —blancura y limpieza del rostro— y aportan información diastrática sobre la cla-

se social: «Con sus rostros blancos y limpios, más parecían sirvientas de una familia noble que humildes cantantes ambulantes».

Se hace alusión a la fuerza del destino. Se cree en el *fatum*: «Este es un buen lugar para vivir. Por fuerza estaba ya decidido cuando nací que mis descendientes verían la luz en esta provincia». También se apela a la cosmovisión espiritual de lo profano: «He aquí cómo se construyó aquí un palacio que imitaba en todo el del emperador, y la princesa se quedó en él. Cuando murió, lo convirtieron en un templo: el de Takeshiba». Igualmente, la aproximación al paisaje puede hacerse desde la metáfora: «[la montaña Fuji] Se levanta teñida de un azul profundo y coronada por nieves eternas. Se diría que va vestida de violeta oscuro y que lleva un velo sobre los hombros».

Este monte es sagrado para los japoneses: «Parece que los dioses se reúnen en la cima de esta montaña para decidir los asuntos del año siguiente».

La dimensión divina está muy presente:

Al acercarnos a la barrera vi el rostro de un Buda de unos dieciséis pies de altura esculpido toscamente en la roca. Sereno e indiferente a cuanto le rodeaba, se limitaba a estar allí, en aquel lugar tan solitario. Pero cuando pasé por delante de él, me hizo llegar un mensaje.

Igualmente, se halla presente el sentimiento supersticioso del tabú: «A fines del tercer mes fui a casa de cierta persona para evitar la mala influencia del Señor de la Tierra». ² Así como el sentimiento religioso de la encarnación: «Nuestra gata se me ha aparecido en sueños y me ha dicho, llorando amargamente: “Yo soy la reencarnación de la honorable hija difunta del primer consejero imperial”».

A lo largo del diario se producen algunas intertextualidades de prosa a verso y viceversa; por ejemplo, se da una muy extensa a lo largo del diario, cuando una esposa, no sintiéndose feliz en su matrimonio, abandona la casa sin su retoño, pero se despide de él diciéndole: «Nunca te olvidaré, corazón mío [...]. —Cuando florezca, regresaré». A esto la autora escribe un poema:

Me confiaste palabras de esperanza...
¿No te estás retrasando demasiado?
La primavera no se ha olvidado
del ciruelo,
que parecía muerto por las heladas.

Al que responde la dama:

Sigue aguardando, nunca permitas
que tu esperanza se marchite...
Cuando el ciruelo florece,
puede ocurrirte cualquier cosa,
incluso lo más inesperado...

Y en sentido irónico, la autora le vuelve a escribir mucho después en un tono de reproche:

² El planeta Saturno.

Ni una palabra de las flores
de los ciruelos...
¿Es que no ha llegado aún la primavera?
¿Será que la fragancia de las flores no te alcanza?

También hay intertextualidades de prosa a verso en clave metafórica: «A principios del quinto mes vi esparcidos por el suelo los pétalos blancos de las flores de los tachibana³ que crecían cerca de mi casa. Al contemplarlos improvisé». He aquí la improvisación en verso, donde al sentido de la vista se le une el del olfato:

Apenas habían asimilado mis sentidos
el milagro de la nieve recién caída
al ver el suelo completamente blanco,
cuando la fragancia de las flores de los tachibana
se desprendió de la alfombra de pétalos.

En las intertextualidades de prosa a verso no siempre se procede por lo sensorial, también por lo intelectual: «Fui a visitar un valle de Nishiyama al oeste de la capital. Allí había flores por todas partes. Era hermoso, pero solitario, y no se veía un alma. Una delicada neblina parecía envolvernos».

Las intertextualidades pueden darse igualmente de prosa a verso, adoptando en el primer caso una perspectiva *adlativa*: «En el décimo mes dirigí mis ojos, anegados en llanto, a la luna radiante. Improvisé». Y en el segundo caso, en la improvisación, una perspectiva *ablativa*:

Incluso en el pensamiento
nublado por el dolor
se refleja
la luna resplandeciente.

La mujer en aquella época accede a la cultura, pues no solo sabe leer libros, sino que disfruta con su lectura: «¡Qué feliz me sentí cuando llegué a mi casa con este cargamento de libros!». Se nos presenta a una mujer que es una lectora empedernida: «Día y noche, mientras lograba mantener los ojos abiertos, no hacía sino devorar esos libros con una lámpara de aceite al lado». También se nos muestra a una mujer soñadora, que sueña con su *príncipe azul*: «En aquellos tiempos, [...] Tan solo pensaba en el príncipe resplandeciente que algún día se acercaría a mí, tan noble y hermoso como aparecía en el libro».

A raíz de la muerte de las mujeres en el parto, se nos ofrece un pasaje conmovedor por la compasión y empatía femenina generadas:

Mientras mi madre y otras mujeres velaban a la difunta, yo estaba con el niño recién nacido y su hermanito mayor, uno a cada lado. La luz de la luna se abría paso por las grietas del techo e iluminaba la carita de la criatura. Aquella visión me provocó tanto dolor que cubrí su faz con la manga, y apreté al otro a mi costado, como si fuera la madre de ambos.

³ Árboles parecidos al naranjo de España.

Se tiene un fuerte y melancólico sentimiento del cambio constante al que está sometida la existencia en este mundo:

Como las huellas que en la playa
dejan las gaviotas,
que las olas borran una y otra vez...
Me siento incapaz
de dejar una huella duradera
en este mundo en perpetuo cambio...

Se apela al dolor como guía del pensamiento:

Cuando vagamos en su busca,
ignorando dónde se encuentra,
toca a las lágrimas guiar
nuestros pensamientos.

Se ofrecen pasajes de extrema sensibilidad ante la naturaleza:

A fines del quinto mes fui al templo de Higashiyama. En mi viaje de ida pude contemplar los campos verdes del arroz joven inundados de agua. Era un espectáculo que alegraba el ánimo. Solo la sombra oscura de la montaña a mis espaldas ponía una nota de soledad en el ambiente.

Que vuelven a retomarse en un suceder temporal que le otorga una gran cohesión al relato, además de una gran coherencia interna, en una intertextualidad sucesiva: «Visité Heian-jo cuando los campos de arroz, que había visto inundados, estaban ya secos y el arroz cosechado».

Esa gran sensibilidad también se muestra ante los demás congéneres, especialmente si son familiares tan allegados como el propio padre de la autora: «El día de su marcha, tras muchas horas de inquietud e insomnio, levanté una punta de la persiana y mi mirada topó con la suya. Estaba llorando, y, para no avergonzarle, me acosté en la cama».

La comunicación entre padre e hija es indirecta, a través de poemas escritos que se intercambian y dejan ver el profundo sentido del deber del padre:

Si pudiera hacer lo que quisiese,
reconocería públicamente
el dolor que me causa
partir en otoño...

Y la profunda tristeza de la hija, improvisando los versos finales del anterior poema inconcluso: «... jamás hubiera imaginado que mi suerte / en este mundo / me llevara a separarme de ti. ¡Ay!».

El diálogo entre padre e hija continúa, pero ahora mediante una doble perspectiva en un mismo poema: «¡El Bosque de la Añoranza de Nuestro Propio Hijo! / Al oír su nombre pensé / en el monte de la Caricia Paterna...».

La autora muestra una actitud feminista cuando tacha a su propia madre de anticuada al no dejarla peregrinar sola: «¿Qué sería de ti si algún malvado te sorprendiera en la subida de Nara?». También cuando tilda a sus padres, de nuevo, de anticuados: «pensaban que no me encontraría bien en la corte, y querían que permaneciera en casa a toda costa».

Les reprocha sutilmente su actitud conservadora y excesivamente proteccionista y alienante de la mujer:

Siempre fui la sombra de unos padres pasados de moda y se me había acostumbrado a no salir salvo para ir a contemplar la luna y las flores. De modo que cuando dejé mi casa, tuve la sensación de que había dejado de ser yo misma y de que el mundo que me esperaba no era el real.

El *Diario* acaba con una reflexión dialogada acerca de la soledad impuesta de la autora:

Crecen los hierbajos delante de mi puerta,
Y el rocío humedece mis mangas.
Nadie me visita...
Lloro sola... ¡ay!

Y la soledad elegida de una monja:

Al ver los hierbajos que crecen delante de tu casa
¡acuérdate de mí!
Los arbustos ocultan la cabaña
donde vive la que ha renunciado al mundo...

Si consultamos la *Antología de poetas prostitutas chinas*, en lo referente a los poemas más próximos en el tiempo a los *diarios*, podremos encontrar algunas constantes en cuanto a los temas poéticos tratados. Por ejemplo, el mimetismo entre sentimiento y paisaje, materializado en *lágrimas y gotas de lluvia*:

Nie Shengqiong (siglos XI-XII), *Respuesta a Li Zhiwen —según la melodía Zhegutian—*:

Dentro y fuera de la ventana,
no cesan de caer hasta el alba,
de un lado, gotas de lluvia
sobre las gradas,
del otro, gotas de lágrimas
sobre mi almohada.

También la nostalgia de la *primavera* —simbolizada en el *ciruelo*— del volver de la vida, del volver de la libertad y del goce:

Wu Shuji (fines del siglo XII), *Nostalgias interminables*:

Brumas vaporosas.
Lluvias intensas.
Gruesas capas de nieve cubren
las ramas y flores del ciruelo.
¿Cuándo llegará la primavera?

[... ..]
 ¿Estará la hermosa luna
 iluminando los pétalos?
 ¿Llegará su luz plateada?
 [... ..]
 ¡Que sus acordes se lleven
 la nieve y hielo que pesan!

La queja por la ausencia del amado está asimismo presente:

Wen Wan (siglo XII), *Enviado a mi amor lejano*:

Floreillas en el patio silencioso.
 Sopla el viento del este.
 Oropéndolas y golondrinas vuelan
 en redor de durazneros y ciruelos.
 Recostada en el tabique rojo,
 echo suertes para adivinar
 el día de tu regreso.
 Mil leguas, montes y montes verdes
 te separan de la casa.

La ausencia del amado conlleva un sentimiento profundo de soledad y desamparo:

Liang Yiliang (siglo XII), *Mi esperanza*:

Eres una hoja de loto
 que flota por todos los lagos.
 Cada uno de nuestros encuentros
 es seguido de despedida,
 temible soledad y ausencia.
 ¿Adónde vas a parar esta vez?
 ¿Nos juntará el viento de primavera?

La fuerza del destino preside la vida de los seres humanos:

Le Wan (siglos XII-XIII), *Respuesta a Shi —según la melodía Pushuanzhi—*:

[... ..]
 ¿Ya no volveremos a vernos?
 ¿Será imposible nuestro amor?
 Quiero resignarme, pero no puedo.
 Si en esta vida el destino nos separa,
 anhelo ver nuestra unión en la próxima.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOWRING, Richard (1987). «The female hand in Heian Japan: a first reading», en Donna C. Stanton (ed.), *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, chap. 3. Chicago: Chicago University Press, pp. 49-56.
- BOWRING, Richard (1996). *The Diary of Lady Murasaki*. Reino Unido: Penguin Classics.
- CHEN, Guojian (2010). *Antología de poetas prostitutas chinas (siglo v-siglo XXI)*. Madrid: Visor Libros.
- PENAS IBÁÑEZ, María Azucena (2013). «Haiku y flamenco. Un caso paradigmático de abstracción conceptual y minimalismo formal, con especial atención al significado nocional y procedimental», *Verba Hispanica*, XXI, pp. 75-100.
- PENAS IBÁÑEZ, María Azucena (2014). «Dô o camino de búsqueda hacia la brevedad del instante mediante la concisión conceptual y procedimental en haiku y microrrelato. Análisis contrastivo», en Carmen Tirado (ed.), *Japón y Occidente. Estudios comparados*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 219-239.
- SHEPLEY OMORI, Annie y KOCHI, Doi (traduc.) (1920). *Diaries of Court Ladies of Old Japan*. Boston-Nueva York: Houghton Mifflin.
- SHIKIBU, Izumi; SHIKIBU, Murasaki y autora anónima del *Diario de Sharashina* (2007). *Diario de damas de la Corte Heian*, versión, notas y apéndices de Xavier Roca-Ferrer, introd. de Amy Lowell, vol. 1101. Barcelona: Ediciones Destino, colección Áncora y Delfín.
- TSURAYUKI, Ki No (2004). *Diario de Tosa*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú- PUCP.

LA SIMULACIÓN BIOGRÁFICA EN EL CINE:
EL EFECTO K. EL MONTADOR DE STALIN
(VALENTÍ FIGUERES, 2012)

José Antonio PÉREZ BOWIE
Universidad de Salamanca*

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, el cine se ha venido nutriendo sistemáticamente de la literatura. En un principio fueron los argumentos, que tomaba prestados de la narrativa y del teatro, los dos géneros ficcionales por excelencia. Pero, posteriormente, ha ido apropiándose de muchas de sus técnicas y procedimientos, a la vez que se acercaba a otros géneros y formatos no ficcionales, entre los cuales fue la biografía el que más tempranamente tuvo su traducción en la pantalla, con una recepción entusiasta por parte de los espectadores, quienes siguen demandando nuevos títulos a juzgar por el considerable número de filmes basados en la vida de personas reales que se estrenan cada año. La incorporación de otros formatos no estrictamente ficcionales ha sido posterior, y su recepción ha estado, por lo general, limitada a circuitos de exhibición minoritarios, debido, en gran parte, al carácter experimental de sus propuestas; las etiquetas para referirse a ellas remiten a los formatos literarios que les han servido de modelos, y encontramos hoy en día productos cinematográficos que pueden ser definidos sin problemas como equivalentes de la poesía lírica, la autobiografía, el diario, el ensayo, el libro de viajes e, incluso, el género epistolar (Pérez Bowie, 2008: 129-150).¹

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto HAR2017-85392-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ En el caso del cine lírico, sus antecedentes se remontan al periodo de la vanguardia histórica y a los intentos de diversos artistas de proponer alternativas a la vía exclusivamente narrativa y mimética impuesta por el cine

Por otra parte, el cine tiende a seguir la tendencia, cada vez más arraigada en la literatura contemporánea, a la transgresión sistemática de los modelos establecidos, practicando el hibridismo genérico o cuestionando las fronteras que delimitan los territorios de la realidad y de la ficción. A ello hay que añadir que el séptimo arte se ha apropiado también de las prácticas intertextuales, muy frecuentes en el ámbito de la literatura, y al igual que esta tiende a alimentarse de sí mismo. Desde muy temprano, pero especialmente en las últimas décadas, ha comenzado a bucear en su propio mundo, no solo buscando temas de inspiración en los personajes que lo pueblan y en las vicisitudes de los mismos, sino retomando filmes precedentes para ofrecernos nuevas versiones o *relecturas* (en las que caben tanto el homenaje como el pastiche y la parodia), o para someter sus imágenes a un proceso de reciclado que las dote de nuevo sentido.

El filme de Valentí Figueres, de cuyo análisis me voy a ocupar en las páginas que siguen, es un buen ejemplo de esa tendencia del cine contemporáneo a seguir caminos transitados previamente por la literatura y que implican una evidente transgresión de las normas que han regido tradicionalmente las relaciones del cineasta con la realidad. Por una parte, nos encontramos ante una subversión del género biográfico en cuanto que se trata del relato de la trayectoria vital de un personaje inexistente; y, por otra, tal relato está construido a partir de la manipulación de imágenes procedentes de filmes anteriores y de imágenes falsas que han sido filmadas ex profeso y que se presentan como materiales de archivo. Se trata de dos tipos de prácticas que poseen ya una cierta tradición en el cine contemporáneo: el *falso documental* y la *resemantización de imágenes de archivo*, etiquetas un tanto generalizadoras (y por ello discutidas) cuyos límites a veces se presentan confusos y bajo las que se pueden englobar estrategias muy diversas.

Figueres ha construido una falsa biografía (aunque presentada como autobiografía en la medida en que el sujeto que aparece como responsable de la enunciación es el presunto protagonista), un género que tiene una cierta tradición en el ámbito de la literatura y en el que se pueden citar títulos como *Josep Torres Campalans*, de Max Aub (1958), *Sir Andrew Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer (1981) o *Elizabeth Costello*, de Coetzee (2003). Todos ellos forman parte de unas prácticas de evidente intención lúdica, cuyos límites desbordan el ámbito de la ficción biográfica para abarcar otros varios tipos de falsificaciones centradas en el terreno de la creación y de la edición literarias. Estelle Irizarry se ha ocupado del fenómeno estudiando una serie de ejemplos españoles e hispanoamericanos agrupados en un libro que lleva el significativo título de *La broma literaria* (Irizarry, 1979). Todas estas operaciones se sustentan sobre un discurso que tiende a difuminar los límites entre ficción y realidad, echando mano, entre otras estrategias, de las marcas *autenticadoras* mediante las que los discursos *de sobriedad* garantizan la veracidad de sus mensajes, para utilizarlas con una finalidad paródica o como medio para cuestionar la escasa fiabilidad de tales discursos.

comercial. Sus tendencias son varias (geometrismo abstracto, descontextualización de imágenes cotidianas, ruptura de la relación lógica en la sucesión de las imágenes, etc.), y entre sus cultivadores se encuentran nombres como los de Viktor Eggelin, Walter Rutmann, Hans Richter, Fernand Léger, Dudley Murphy, Antonin Artaud, Man Ray y Luis Buñuel, entre otros. Su herencia sería recogida, en parte, por la vanguardia norteamericana de los años cuarenta-cincuenta y, en la actualidad, por el llamado cine *postnarrativo*, denominación que agrupa a una serie de tendencias que tienen en común el rechazo de las posibilidades narrativas del cine a favor de una observación minuciosa y atenta de la realidad cercana (Pérez Bowie, 2008: 51-69)

En el ámbito del cine, la película de Figueres contaba con precedentes como *Forgotten Silver* (Peter Jackson y Costa Botes, 1995), biografía de Colin MacKenzie, un inexistente realizador australiano, u *Ojos verdes* (Basilio Martín Patino, 1995), capítulo de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, que traza la biografía de un imaginario Rafael de Maura, marqués de Almodóvar, un erudito flamencólogo que reunió a lo largo de su vida una enorme cantidad de materiales sobre la copla andaluza. Sin olvidar, por supuesto, el filme que puede considerarse el pionero de este subgénero: *Zelig* (Woody Allen, 1983).

Estas pseudobiografías pueden ser englobadas dentro del llamado falso documental, etiqueta denominadora de una serie de filmes que se apropian de los códigos y convenciones del documental para construir un filme de ficción. Suelen tener un componente subversivo y transgresor obvio, por lo que para designarlos se ha acuñado en inglés el término *mockumentary* (de *mock*: burla). Sánchez Navarro, estudioso del género, afirma que no se trata de un ejercicio meramente lúdico, sino de propuestas que nos llevan a interrogarnos sobre «la institución y la semiosis lógica de lo documental», a la vez que ponen de manifiesto los códigos impuestos por los mecanismos discursivos, en cualquier intento de narrar la Historia, sobre los que se construyen la verosimilitud y las determinaciones. En el título de su trabajo utiliza el sintagma *mentira hiperconsciente*, con el que alude desde el principio a la función principal que, según él, desempeñan estos filmes: denunciar la crisis por la que atraviesan los géneros *de la verdad* ante la presencia sistemática de la mentira en los medios de comunicación. Añade que lo que en estos filmes importa no es «el problema ético de la mirada que el cineasta dirige a una realidad sino el modo en que se ha construido un *código* de lo verosímil»; lo que le lleva a distinguirlos de otros documentales falsos, que engañan premeditadamente con la intención de intoxicar, o de aquellos que recurren de modo deliberado a la ficción como estrategia de convencimiento (Sánchez Navarro, 2005: 101-102).²

Otra práctica cinematográfica actual a la que hay que hacer referencia, a la hora de contextualizar el filme que nos ocupa, es la resemantización de imágenes de archivo, una de las estrategias recurrentes en la mayoría de los falsos documentales. Se trata de manipular imágenes filmadas en una época anterior, con el objetivo de dotarlas de un nuevo sentido o de leerlas a la luz de un nuevo contexto, normalmente con una intención transgresora; esto es lo que distingue tal práctica de la utilización con fines serios, meramente ilustrativos, de ese tipo de imágenes, que es una de las opciones del documental tradicional, el cual puede estar basado exclusivamente en la reedición de materiales filmicos preexistentes. Aunque ello implica alterar la premisa de la objetividad inherente a ese género, pues, como señala Antonio Weinrichter, «frente a esa presunta relación directa [con la realidad] puesta en primer término por el documental observacional, el filme de archivo introduce de forma ineludible el punto de vista del compilador» (Weinrichter,

² En esas páginas pone en relación el *mockumentary* con las transformaciones producidas en las condiciones sociales o culturales que vieron nacer el discurso documental, empeñado en certificar que las informaciones que ponía en circulación constituían *la verdad*; y se detiene, especialmente, en la función paródica que desempeña el falso documental, al que considera «forma de asedio amable a un género que se contempla como periclitado». De todos modos, como señala Antonio Weinrichter, los falsos documentales no siempre cumplen el predicado de reflexividad que se les atribuye, pues en muchas ocasiones la privilegiada relación del documental con el mundo real (que genera preguntas sobre las expectativas del espectador, sobre el corralato formal de la pretensión de veracidad, etc.) se disuelve en un juego lúdico intrascendente o en propuestas meramente satíricas, en las que el espectador se limita a regocijarse ante el pastiche del referente imitado (Weinrichter, 2005a: 99-100).

2005a: 84).³ En otro trabajo del mismo año, Weinrichter aboga por la designación de *found footage* (metraje encontrado) para definir a este tipo de prácticas transgresoras que, a diferencia del término *compilation film* (reservado para el documental del archivo), comprende operaciones muy diversas, que van desde la presentación del material sin apenas transformarlo hasta la aplicación al mismo de todo tipo de *tratamientos*: rayarlo, pintarlo, teñirlo, refotografiarlo, hacer una copia trucada con una positivadora e, incluso, infectarlo de hongos. A este tratamiento sobre el material se añadirían otra serie de operaciones como la apropiación (por ejemplo, poner en evidencia un determinado discurso oficial una vez pasada su fecha de caducidad; utilizar filmaciones caseras para, a partir de ellas, inducir una reflexión sobre el paso del tiempo; o llevar a cabo una recontextualización de la memoria), el montaje (subrayando la discontinuidad y, por consiguiente, anulando la referencialidad y la presunta objetividad del modelo de documental clásico) y la recontextualización a través del sometimiento del material a una nueva perspectiva enunciativa (Weinrichter, 2005b: 46-62).⁴ Operaciones todas ellas presentes en el filme de Figueres, cuya intención paródica lo lleva a utilizar todo tipo de materiales: viejos noticieros, documentales y reportajes de televisión, anuncios, reportajes turísticos, filmes educativos, etc.

2. ANÁLISIS DE *EL EFECTO K. EL MONTADOR DE STALIN*

2.1. LA HISTORIA

Resumo con brevedad los episodios de la trayectoria vital del protagonista, Maxime Stransky, tal como la presenta el filme:

Amistad juvenil con Eisenstein, fascinación de ambos por el cine; se incorporan al taller teatral de Meyerhold; alumnos de Kulechov y de Vertov.

Es captado por el KGB para llevar a cabo labores de espionaje en el extranjero. Durante su formación como espía conoce a Kalyna e inician una relación. Primer viaje a EE. UU., donde, haciéndose pasar por un turista, filma con su cámara edificios, fábricas e instalaciones diversas. A su vuelta a la URSS nace su hijo Sergei.

Stalin le encomienda personalmente una nueva misión en EE. UU.: introducir una gran cantidad de dólares falsos (¡200 000 millones!) y provocar la quiebra del sistema capitalista. El éxito de la misión produce el *crack* de Wall Street de 1929. De vuelta a la URSS es condecorado por Stalin.

Vuelve de nuevo a EE. UU., haciéndose pasar por un productor que busca invertir en Hollywood, para crear una red de apoyo a la URSS. Se le encomienda también que viaje a México para vigilar las actividades de Trotsky y de Eisenstein, quien se encuentra rodando allí. Conoce a Gladys, una actriz sobrina de Errol Flynn, a la que utiliza para introducirse en los ambientes de Hollywood. Envía a Stalin un informe negativo sobre las actividades

³ Weinrichter ofrece en este trabajo una serie de interesantes consideraciones sobre los problemas de veracidad, ética, etc. que plantean los filmes de archivo, y llega a la conclusión de que los juegos con la indiciabilidad de la imagen que llevan a cabo «socavan el principio de autenticidad del proyecto documental así como la seriedad de propósito que debe caracterizarle» (Weinrichter, 2005a: 93).

⁴ Véase también Ramírez, 2005.

de Eisenstein, que determina la vuelta de este a la URSS. Boda con Gladys, que ha quedado embarazada.

Viaje a España, en plena Guerra Civil, con la orden de matar al líder anarquista Cipriano Mera, como parte del proyecto de Stalin para reforzar la supremacía de los comunistas dentro del bando republicano. Se siente incapaz de llevar a cabo la misión. Vuelve a Hollywood, donde nace Barbara, la hija que ha tenido con Gladys.

Regresa a Moscú al estallar la II Guerra Mundial. El reencuentro con su mujer e hijo es fugaz, pues una nueva misión lo lleva al norte de África: averiguar cuál es el mineral por el que están interesados los nazis. Al frente de un grupo de soldados disfrazados de alemanes, se introduce en el campamento de estos y consigue unas muestras de uranio que envía a Moscú.

Al final de la guerra se le obliga a continuar su misión de espionaje en EE. UU. Vive en Hollywood con Gladys y su hija. Escribe a Eisenstein comentándole su añoranza de Rusia y su deseo de reunirse con Kalyna y con Sergei. Le confiesa su traición con el informe que envió a Stalin y que obligó al cineasta a abandonar México. Intenta suicidarse.

La fiebre anticomunista desatada por McCarthy lo convierte en sospechoso. Investigado por el FBI, es detenido. Al no hallar pruebas lo dejan en libertad, pero continúan vigiándolo. Decide huir; toma un vuelo a Vancouver y en aquel aeropuerto roba una pequeña avioneta con la que, en varias etapas, consigue llegar a Siberia a través de Alaska. Es recibido en Moscú como un héroe.

Se siente decepcionado por la transformación experimentada por la URSS con las políticas estalinistas, que han supuesto el fin del idealismo revolucionario. Se reconcilia con Eisenstein y asiste a la fiesta que este da en Sochi, a orillas del Mar Negro, para celebrar su cincuenta cumpleaños (22 de enero de 1948). El cineasta muere 17 días después.

Stalin lo cita y le encarga una película educativa, sobre los progresos del régimen comunista, destinada a los jóvenes. Stransky se debate entre la opción de un filme épico y celebratorio y la de un filme crítico en el que exponer su decepción con el régimen soviético. Stalin asiste a la proyección acompañado de su séquito. Al finalizar la misma se levanta airado y se marcha. Dos soldados se llevan a Stranski detenido. Un rótulo sobreimpreso informa sobre el final de la historia:

Las bobinas de Maxime Stransky fueron encontradas en un baúl enterrado en Alma-Ata, Kazajstan, en 2011. Maxime Stransky logró escapar del Gulag en 1954 atravesando a pie Mongolia, el Tibet y la India. Varios años después rescató a Kalyna y a su hijo Sergei. Barbara se reunió con su padre y su otra familia en Yucatán. En 1975 todos desaparecieron.

Todos estos sucesos se presentan narrados en una rigurosa linealidad cronológica, a excepción de un *flash-forward* que, tras la secuencia introductoria de Stransky manipulando sus materiales, muestra a aquel en una habitación del hotel Metropol de Valencia, en 1937, a donde ha acudido con la misión de eliminar al líder anarquista Cipriano Mera (minutos 0:01:10-0:03:50). El contenido de ese *flash-forward*, ampliado y con ciertas variantes, se vuelve a repetir más adelante, ocupando su posición correcta dentro de la cronología del relato (0:25:00-0:26:45).

2.2. LA COMPLEJIDAD DEL APARATO ENUNCIATIVO

El relato está articulado sobre la sucesión de imágenes cinematográficas acompañadas por el discurso en voz *over* del presunto protagonista, que les va confiriendo sentido. Aunque, tal vez, dada la presencia incesante y abrumadora de ese discurso, podría hablarse de una preminencia de la voz narrativa autorial sobre las imágenes, las cuales adquieren la condición de vicarias al funcionar solo como ilustraciones del relato oral, auténtico discurso articulador. Además, el hecho de que tal discurso sea proferido por el protagonista, transforma la pretendida biografía en una autobiografía, en la medida en que propicia la identificación de aquel con el sujeto de la enunciación. Pero, para mayor complejidad, no se trata de una enunciación *delegada* como la de los narradores internos que aparecen en ocasiones en la pantalla y que son responsables exclusivamente del discurso verbal;⁵ el que ese personaje sea un profesional del medio cinematográfico (circunstancia convenientemente subrayada a lo largo de todo el filme, desde la secuencia inicial), nos lleva a atribuirle la responsabilidad del complejo aparato enunciativo característico del relato cinematográfico. Es lo que sucede en las auténticas autobiografías de cineastas que han utilizado el propio medio para ofrecer un relato de su vida, como en los casos de Manoel de Oliveira (*Porto da minha infancia*, 2001) o de Agnès Varda (*Les plages de Agnès*, 2008). Pero aquí se trata solo de una ficción, tras la que hay que presuponer la existencia de un nivel narrativo previo, una instancia narradora situada fuera de la diégesis y a la que atribuiríamos la articulación y el control del conjunto de sistemas sónicos que interactúan en la pantalla: lo que en la terminología al uso se conoce como *narrador básico* o *meganarrador* y que en este caso, apelando al viejo recurso literario del *manuscrito encontrado*, se limita a presentarse como editor de unos materiales fílmicos que ha llegado a sus manos.

Aparte de la mencionada secuencia inicial, el filme incluye, en otros varios momentos, referencias a su propia construcción, tanto en las imágenes que muestran al protagonista inmerso en ese proceso como en las informaciones que transmite su propia voz: «Aquí, en esta sala, entre miles y miles de metros de celuloide, está enterrada mi historia y la extraordinaria historia de mi *alter ego*, Max Opuls» son, por ejemplo, las palabras que acompañan a la citada secuencia del comienzo, fechada en «Moscú 1952», donde el protagonista aparece, en un espacioso y sombrío almacén, manipulando la moviola y rodeado de fragmentos de celuloide y de fotografías antiguas.

Todas las imágenes del filme han de entenderse, por tanto, como procedentes de esa fuente enunciativa, que las ha filmado personalmente o localizado en archivos diversos. Obviamente, aquellas que muestran al propio Stransky, excepto en las que se filma a sí mismo frente a un espejo, han de ser atribuidas a personas de su entorno próximo, como su amigo Eisenstein o su hija Barbara. Las únicas cuya fuente es indudablemente la instan-

⁵ En la biografía fílmica, la enunciación procede habitualmente de una instancia heterodiegética, aunque existen casos en que la palabra se presenta proferida por un narrador interno que puede ser el propio protagonista (narrador autodiegético) o un personaje próximo a él (narrador homodiegético). Un ejemplo de narración interna autodiegética es *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999), donde el uso de tal estrategia se potencia especialmente, porque la memoria vacilante del pintor, ya anciano, es la que sirve de hilo conductor al relato de su vida, la cual se presenta a través de la acumulación caótica de recuerdos y ensoñaciones que van aflorando a su mente. Como ejemplo de narración interna homodiegética se puede citar *Sobrevivir a Picasso* (*Surviving Picasso*, James Ivory, 1996), donde la narración se encomienda al personaje de Françoise Gilot, quien fue amante del pintor entre 1943 y 1953 y madre de dos de sus hijos (Pérez Bowie, 2015: 29-30).

cia narradora básica son las de la penúltima y última secuencias: aquella muestra a Stalin abandonando airado la sala de proyección y a Stransky arrastrado por unos soldados que lo llevan detenido; a continuación, en un plano lejano, se muestra a un hombre cavando un hoyo en la tierra, con el propósito de ocultar un baúl que hay a su lado, en el que supuestamente se contienen las bobinas de la película que acabamos de ver. A ese narrador básico es a quien ha de atribuirse también la autoría del rótulo final antes citado, donde se informa sobre el destino de Stransky tras su deportación a Siberia. A este respecto cabe mencionar también algunos de los planos pertenecientes a las dos secuencias que muestran a Stransky en la habitación del hotel Metropol de Valencia, preparándose para cumplir la misión de asesinar al líder anarquista Cipriano Mera; aunque en la mayor parte de esos planos el protagonista no aparece visible (o solo lo es cuando se filma frente a un espejo) y captan únicamente sus manos, los objetos que maneja o el entorno de la habitación, en algunos otros se muestra su rostro en un encuadre que no puede haber sido filmado por el mismo sujeto.⁶

Cabe, entonces, referirse a un cierto desajuste que pone en cuestión la voluntad de la instancia narradora básica de permanecer invisible y de figurar únicamente como responsable de la edición de unos materiales ajenos. Ello lleva a plantearse la pregunta de si la película que vemos los espectadores es exactamente la misma que Stransky presenta ante Stalin y en cuya elaboración aparece inmerso en la secuencia inicial, entregado a la tarea de seleccionar y editar una ingente cantidad de fragmentos de celuloide. De ser así, las secuencias mencionadas serían producto de la intervención de la instancia narradora básica, que rompería con ello la neutralidad esperable de la figura de mero *editor* bajo la que se presenta.

2.3. LOS MATERIALES EMPLEADOS

La sensación de veracidad, imprescindible para el funcionamiento de este tipo de falsificaciones cinematográficas, descansa sobre todo en la selección y en el tratamiento de los materiales utilizados, para que pueda resultar creíble una historia que es por completo el resultado de una operación fabuladora. La mayor parte de esos materiales proceden del reciclaje y manipulación de filmaciones precedentes, mientras que otra parte considerable ha sido rodada ex profeso en un minucioso trabajo de mimetización de las características (especialmente en lo que respecta a deficiencias y carencias) del celuloide de la época.

Los materiales reciclados contienen imágenes de procedencia diversa: filmes de ficción, noticiarios, documentales educativos, turísticos o propagandísticos, anuncios publicitarios, reportajes y entrevistas televisivas, películas familiares, etc. Su función es situar el contexto histórico en que se desarrolla la vida del protagonista y los diversos ambientes en que se desarrolló su actividad. Se muestran así tanto imágenes de los grandes acontecimientos del periodo (la Revolución rusa, la Gran Depresión norteamericana, la Guerra Civil de España, la Segunda Guerra Mundial, las primeras explosiones atómicas, etc.)

⁶ Extrañamente, tales imágenes están filmadas en color, procedimiento todavía muy inusual en la época; de hecho, el resto de las imágenes atribuibles a la cámara del protagonista están filmadas en blanco y negro; las primeras filmaciones en color, las que muestran escenas de su vida familiar en Hollywood, corresponden ya a finales de los años cuarenta.

como otras relativas a la vida cotidiana (escenas familiares, celebraciones diversas, la vida nocturna en Nueva York, el ambiente sofisticado de Hollywood, las miserias y penalidades de las personas envueltas en conflictos bélicos o víctimas de las crisis económicas y un largo etcétera).

En las imágenes rodadas ex profeso, los responsables del filme han trabajado a fondo para dotarlas de la pátina de antigüedad que las equipara a las imágenes de archivo utilizadas y hacerlas así pasar por filmaciones contemporáneas a los acontecimientos que se narran. La mayor parte de ellas son imágenes presuntamente captadas por la cámara manual de la que se vale el protagonista, por lo que, además de transmitir la sensación de antigüedad, muestran todas las características inherentes a ese formato: oscilaciones, defectos de encuadre, desenfoques, deficiencia de iluminación, ausencia de sonido, etc. A diferencia de las imágenes de archivo, en estas aparecen los actores que dan vida al protagonista en su juventud y en su edad madura y a las personas que tuvieron un papel significativo en su biografía (Kalyna, la esposa rusa, y Sergei, su hijo; Gladys, la esposa norteamericana, y su hija Barbara; Eisenstein). Las imágenes relativas a los últimos años son ya en color, aunque siguen presentando las mismas deficiencias señaladas.

La precariedad de los recursos de que dispone el protagonista (y presunto realizador del filme) para contar su historia se compensa con la habilidad que le proporciona su conocimiento del medio, la cual le permite encontrar soluciones satisfactorias. Entre ellas la recurrencia a las sombras en sustitución de los personajes, como se ve la escena en que le encomiendan la primera misión: el dirigente del KGB se representa mediante una enorme sombra que se dirige a la empedecida figura del protagonista (0:10:40). El mismo recurso se utiliza en la primera aparición de Stalin (sustituido por una sombra gigantesca), en la que encomienda a Stransky la misión de provocar la crisis del capitalismo americano mediante la introducción masiva de dólares falsificados (0:19:20). Más artificiosa es la recreación del episodio en que Stransky y el grupo de soldados que dirige se introducen en un campamento alemán del norte de África para averiguar cuál es el mineral que están buscando: se presenta a través de sombras proyectadas tras un telón en un cabaret de Casablanca, en un espectáculo que el protagonista monta para divertir a los amigos que lo acompañan en ese local (0:33:20). A ello hay que añadir otros recursos como la utilización de recortables para representar el grupo de obreros que persigue a un capitalista (0:05:20 y 0:37:50). O también la recurrencia a maquetas de cartón o a dibujos: el incendio de San Petersburgo, que aparece en la pantalla de la moviola, se transforma en incendio de una maqueta de papel que arde (0:03:58); o la imagen real de la mariposa, en torno a la luz de un quinqué, deja paso al dibujo ardiendo de una mariposa (0:08:00).

2.4. CINE SOBRE CINE. EL JUEGO INTERTEXTUAL

La película de Valentí Figueres no es solo una película sobre cine y realizada en gran parte a partir del reciclaje de materiales procedentes de filmaciones previas, sino que, además, está llena de referencias al séptimo arte que incluyen citas, pastiches o parodias de películas y estilos precedentes. Las filmaciones, presuntamente realizadas por Stransky en sus años juveniles, remiten directamente al cine experimental de vanguardia; por ejemplo, el ballet interpretado en el taller de Meyerhold, por bailarines y bailarinas con atuendos

cubistas que se mueven a un ritmo progresivamente acelerado (0:07:10-0:08:00), es un guiño al *Ballet mécanique* de Fernand Léger y Dudley Murphy (1924); y, de igual modo, varias de las imágenes atribuibles a la cámara de Stransky o a la de su amigo Eisenstein, como la del hombre comiendo puñados de arena (0:09:30) o el cuchillo que desgarró el ojo de una vaca muerta (0:09:45), evocan las de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel (1929). *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) y otros filmes representativos del cine expresionista alemán de los años veinte aparecen aludidos en el uso de sombras gesticulantes, de decorados descentrados e irreales, en la interpretación sobreactuada que caracteriza una parte considerable de las imágenes supuestamente filmadas por Stransky (0:10:10, 0:16:25). Otra referencia claramente paródica es la reconstrucción del plano inicial de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), con el protagonista flotando muerto en la piscina para representar el intento frustrado de suicidio de Stransky en su casa de Hollywood (0:38:40).

Dentro de ese juego intertextual, estaría la apropiación de muchos de los estilemas definitivos del género de espionaje del cine de los años treinta y cuarenta, como serían la acción vertiginosa, las hazañas inverosímiles del héroe, la narración sintética, la estereotipación de personajes y ambientes o la utilización del claroscuro y de otros recursos expresionistas. Y, entre sus probables hipotextos, podrían citarse también algunos de los documentales contemporáneos que tratan de reconstruir la vida azarosa y aventurera del algún personaje hasta entonces silenciado o escasamente conocido. *Garbo, el espía (El hombre que salvó al mundo)* (Edmond Roch, 2009) sería uno de los más cercanos y, al igual que el filme que comentamos, recurre con profusión a fragmentos de películas de Hollywood y materiales de archivo diversos, aparte de numerosos efectos digitales; aunque, en su caso, evita la voz *over* explicativa, que se suple con el testimonio (a través de entrevistas grabadas) de personas que conocieron al protagonista.

Otra referencia intertextual más remota sería el filme de Andrei Konchalovski *El círculo del poder* (1991), cuyo protagonista es otro profesional del cine que estuvo al servicio de Stalin; en él se cuenta la historia de Ivan Sanchin, oficial del KGB que trabajó como proyccionista de las sesiones privadas de cine a las que asistía, casi diariamente, el dictador ruso desde 1939 hasta la muerte de este en 1951. Recordemos también el seudónimo que le adjudican a Stransky (Max Opuls) para su actividad de espionaje en Estados Unidos, el cual remite claramente al cineasta Max Ophüls (1902-1957), nacido en Alemania pero que desarrolló gran parte de su actividad en Francia y en Estados Unidos. Y podemos finalizar con el ejemplo de autocita que supone la elección del líder anarquista Cipriano Mera como objetivo del atentado que Stransky ha de llevar a cabo en Valencia por encargo de Stalin, pues ese personaje fue el protagonista de la anterior película documental de Valentí Figueres: *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* (2009).

Algunos teóricos critican el abuso de referencias intertextuales al cine, precedente que pueblan las pantallas contemporáneas, y las consideran un ejercicio inane y gratuito.⁷ No

⁷ Robert Stam, por ejemplo, lo considera «un ejercicio de mimetismo inofensivo y neutral, sin pretensiones satíricas ni propuestas alternativas, ni, desde luego, mística alguna de “originalidad” tras la orquestación irónica de estilos ya desaparecidos». Alude al proceso de «canibalización azarosa de todos los estilos del pasado», que Jameson considera una de las características de la posmodernidad, y define el cine contemporáneo como un *cine de alusión* que opera con espectadores a los que se supone conocimientos de la historia del cine: se juega a combinar las referencias más heterogéneas alimentando el narcisismo del espectador, «no tanto a través de una iden-

obstante, pienso que, en el caso concreto que nos ocupa, el juego intertextual, lejos de limitarse a una mera propuesta lúdica, constituye un elemento central del filme, un eje indispensable como base del ejercicio de autorreflexión que propone y al que a continuación me voy a referir.

2.5. LA DIMENSIÓN REFLEXIVA: AUTOCONCIENCIA Y METADISCURSO

Tras la aparente actitud lúdica que presenta *El efecto K. El montador de Stalin* subyace una reflexión sobre la condición realista/fantasmagórica de las imágenes cinematográficas (ya subrayada tempranamente por los primeros teóricos como Rudolf Arheim)⁸ y sobre la facilidad con que pueden ser utilizadas como instrumento de manipulación y engaño. Esa reflexión está implícita en la propia configuración del filme, gran parte de cuyo metraje, al igual que sucede en todos los falsos documentales, está constituido por fotogramas procedentes de materiales de archivo, sometidos a una nueva organización sintáctica y comentados por un discurso paralelo, lo que les confiere unos significados distintos a los del originario. La primera parte del título, «El efecto K», apunta directamente a ello, pues tal efecto es el descrito por el cineasta y teórico ruso Lev Kuleshov, según el cual el significado de una imagen cinematográfica no es nunca absoluto, sino que viene determinado por la relación que establece con las que la preceden y suceden.

Pero, en las palabras del narrador autodiegético, esas referencias metadiscursivas se hacen más explícitas. Concretamente, las teorías de Kuleshov, vinculadas a la capacidad del cine para manipular la realidad, son contrastadas con las de Dziga Vertov sobre el cine como instrumento para captar fielmente la realidad (el cine-verdad, el cine-ojo) en el momento en que el narrador, refiriéndose a su relación juvenil con Eisenstein y a la temprana fascinación que ambos sintieron por el cine, comenta las discusiones que mantenían a causa de sus distintas opiniones sobre la cuestión: mientras Eisenstein defendía las tesis de Kuleshov y la importancia del montaje como instrumento para *domesticar* la realidad, Stransky se inclinaba por la concepción vertoviana del cine como documento por su capacidad de captar la realidad *en bruto* (0:09:00-0:9:28). Más adelante, en cambio, admitirá la debilidad de esas tesis, al reconocer la intervención de la subjetividad del cineasta en la selección de los objetivos a filmar; así, cuando se traslada a Estados Unidos, con el encargo de utilizar su cámara para obtener información que pudiera interesar al gobierno soviético (instalaciones militares, puertos, fábricas, redes de comunicación, etc.), comenta: «El cine-ojo se convertía en cine-dedo, según quien mirase» (0:11:10). En una tercera ocasión, cuando se reencuentra con Eisenstein tras la guerra y le confiesa su traición y su desencanto por la marcha de la revolución, hace este significativo comentario: «Fuimos, en nuestra inocencia, el experimento Kuleshov y ahora somos el efecto Kuleshov: un montaje de los

tificación secundaria con los personajes a la vieja usanza sino mediante el despliegue del capital cultural, un despliegue posibilitado por el reconocimiento de las referencias» (Stam, 2001: 347).

⁸ «El cine, al igual que el teatro, proporciona una ilusión parcial. Hasta cierto punto da la impresión de vida real. Este ingrediente es tanto más poderoso puesto que, a diferencia del teatro, el cine puede retratar efectivamente la vida real —esto es, no simulada— en un medio real. Por otra parte, participa intensamente de la naturaleza de una imagen en un sentido en que el escenario nunca podrá hacerlo. Debido a la ausencia de colores y de profundidad tridimensional, al estar categóricamente limitado por los márgenes de la pantalla, etcétera, el cine queda muy satisfactoriamente despojado de su realismo» (Arnheim, 1986: 30-31).

hechos que puedes combinar para producir efectos diferentes ¿Sabes quién ha sido el montador?» (0:37:50).

Por otra parte, hay mencionar la condición autoconsciente del filme, que se subraya en varias ocasiones mediante las referencias a su propio proceso de construcción. Resulta significativo que la secuencia inicial sea la ya mencionada, donde el protagonista aparece inmerso en la tarea de seleccionar los materiales filmados a lo largo de su vida y organizarlos, junto a otros ajenos, para construir un discurso que dé cuenta de su peripecia biográfica y de los contextos en que se desarrolló. Esa referencia aparece en algunas otras ocasiones durante del filme, poniendo de relieve su condición de *constructo*, cuya ejecución se desarrolla ante los ojos del espectador; y, del mismo modo, muchos de los planos que se ofrecen ya engarzados en la narración del protagonista, se presentan en el momento de su filmación por parte de aquel, remitiendo a su pasión cinéfila, que lo lleva a dejar testimonio en celuloide de todo lo vivido.

Resulta también importante, si se pretende demostrar que el objetivo de *El efecto K. El montador de Stalin* no se limita un inocente ejercicio lúdico, subrayar la reflexión desencantada sobre el fracaso de los ideales juveniles, vinculados a las esperanzas puestas en el futuro de la revolución comunista. El protagonista (y junto a él su amigo Eisentein), que creyó en las posibilidades que aquella les brindaba para cambiar el mundo, acaba destruido por la maquinaria represiva a que la política estalinista había reducido el potencial transformador de la revolución. En los minutos iniciales, cuando el narrador se refiere a su relación con Eisenstein, comenta: «Compartíamos la misma luz que nos hizo y que nos cegaría. Estábamos poseídos por un enorme deseo de justicia social. El arte era nuestra arma para cambiar el mundo» (0:04:30). La decepción se hace evidente a su vuelta a la URSS al término de la guerra, cuando contempla el declive de aquellos ideales y la transformación del país en una férrea dictadura: «Todo era un gran decorado. La URSS había triunfado a costa de acabar con la revolución y con nosotros». Comentario que se completa con una alusión al cuadro de Goya *Saturno devorando a sus hijos*, que Stransky había visto durante su estancia en Madrid y tras la que dice: «La revolución también devora a sus hijos» (0:45:55).

Podemos concluir, con las palabras con que Antonio Weinrichter defiende la importancia de estas prácticas falsificadoras del documentalismo contemporáneo, que si bien en algunos casos se han limitado a un mero ejercicio lúdico, contagiándose de la *infección posmoderna*, en otros muchos se trata de una práctica que

demuestra un interés por recuperar las posibilidades expresivas de la no ficción y por utilizarla para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o, a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente solo se expresa en el ámbito del documental (Weinrichter, 2004: 71).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARNHEIM, Rudolf (1957). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
 IRIZARRI, Estelle (1979). *La broma literaria en nuestros días*. Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo. Nueva York: Eliseo Torres & Sons (existe edición virtual en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones de la Universidad.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2015). «La autobiografía en la pantalla. Aproximaciones a un nuevo formato cinematográfico», en L. A. Hernando Cuadrado (coord.), *Lengua y discurso*. Madrid: Visor, pp. 255-287.
- RAMÍREZ, Luis Ángel (2005). «(Re)presentaciones de lo real en el cortometraje español», en María L. Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, pp. 113-170.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi (2005). «(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental», en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 85-108.
- STAM, Robert (2000). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- WEINRICHTER, Antonio (2004). «Documentiras: *El fake*», en A. Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, pp. 65-76.
- WEINRICHTER, Antonio (2005a). «Uso, abusos y cebo para ilusos. El documental de archivo contemporáneo», en María L. Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, pp. 83-106.
- WEINRICHTER, Antonio (2005b). «Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción», en C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 43-64.

FUENTE FILMOGRÁFICA

Grabación de la copia emitida en TV2 el 10 de agosto de 2013:

Dirección: Valentí Figueres

Guion: Valentí Figueres y Helena Sánchez

Fotografía: Pablo García

Música: Luis Prado

Efectos visuales: Vicente Mallols

Reparto: Jordi Collado (Stransky joven), Valentí Piñot (Stransky maduro), Anthony Senen (Eisenstein), Marisa Ibáñez (Kalyna), Jordi Boixadera (voz narradora)

Duración: 57:50 minutos

APROXIMACIONES ORTEGUIANAS A LOS GÉNEROS LITERARIOS

Ángel PÉREZ MARTÍNEZ
Universidad del Pacífico (Lima)

1. SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

La crítica literaria es una «potenciación de la obra elegida» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 759). El crítico debe buscar —en primer lugar— completar con su trabajo la pieza comentada. Mediante su labor, él ofrece los recursos «sentimentales e ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra que sea posible» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 759). El crítico, pues, permite al lector profundizar más en el texto literario.

La tarea crítica ha de buscar los posibles puntos de vista desde donde penetrar en sus páginas y ofrecerlas para el que desee ahondar en ellas. Ortega anima a buscar las circunstancias que acompañan la obra misma y en donde ella encaja. «Entender una obra literaria es reproducir su génesis, por tanto, verla antes de que nazca, antes de que esté ahí ya» (Ortega y Gasset, 2004-2010, V: 641).

En relación al juicio estimativo que ejerce la crítica, Ortega señala el objetivo, en este caso entender aquello entendible por el lector (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 14). No se refiere Ortega a una comprensión racional tan solo, sino que a esta dimensión meramente cognoscitiva debe acompañar una capacidad de absorción vital. Lo valioso depende de aquello que pueda ser asimilado por el lector.¹ La labor de la crítica sería entonces la de discernir entre lo que puede ser aprovechado y lo que no.

¹ No se precisa si aquello asimilado o digerido es bueno o malo, el acento está puesto en la línea vital.

2. LOS GÉNEROS LITERARIOS

Dentro del marco teórico al que respondía Ortega se encuentra Benedetto Croce,² quien en 1902 publica el libro *Estética como ciencia dell'espressione e linguistica generale*.³ Esta obra pone en entredicho la idea vigente hasta entonces sobre los géneros literarios. Una de las teorías del pensador italiano era la afirmación del hecho estético autónomo respecto de toda otra ciencia, también de lo útil y lo moral, con lo cual revoluciona la estética vigente. En relación a los géneros literarios, Croce señalará que son una forma lógico-estética creadora de distinciones en base a vocablos arbitrarios. De esta manera, desde una ciencia ajena al arte se ha llegado a leyes y definiciones generales, olvidando la autonomía del hecho estético y su inspiración primordial. Dicho de otra forma, los géneros literarios —para Croce— no existen.

Ortega acepta que la obra artística sea individual, ya que es *obra de vida*, pero ello no la exime de la necesidad de una clasificación. Ortega realiza un símil con la biología,⁴ señalando que la vida es individual y, por tanto, la obra *vita*,^l que es la ejecución artística, también lo será. Pero añade:

De la suerte que necesita la biología del concepto de especie para aproximarse al individuo orgánico, ha menester la estética descriptiva del concepto de género literario para acercarse al libro bello. Y como de una manera o de otra hay que buscar en el medio físico el motivo de aparecer una especie zoológica, hay que inquirir en el medio psicológico el origen de un género literario. Por algo hay elefantes en el junco y por algo novelas picarescas en la lengua castellana (Ortega y Gasset, 2004-2010, II: 258).

El género literario es un medio que nos ayuda a obtener una valoración estética adecuada. Rechazarlo sería ingresar a una arbitrariedad tal que no nos permitiría distinguir las líneas maestras de este arte. Es obvio que la creación de dichas líneas puede estar equivocada, pero eso es una cosa y otra negar la posibilidad de la distinción.

Ortega entiende por géneros literarios aquellas fuentes estéticas que crean las formas orgánicas. «Los géneros literarios son las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796). Haciendo un nuevo símil biológico, dirá que la obra estética sería el órgano producido y que el género es la función a la que apunta. Ortega distingue entre fondo y forma: género y obra. En *Meditaciones del Quijote* utiliza una metáfora de Flaubert:⁵ «la forma sale del fondo como el calor del fuego» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796).

Sin embargo, a pesar de realizar la distinción, no deja de mencionar que hay una relación intrínseca entre uno y otro. La tragedia sería «una expansión de un cierto tema poético fundamental y solo de él, es la expansión de lo trágico» (Ortega y Gasset, 2004-2010,

² Croce (1866-1952), filósofo e historiador italiano. Interesado en el hegelianismo, el cual le sirve de base para el desarrollo de su pensamiento, desarrolla una novedosa teoría estética que tendría importantes repercusiones en la intelectualidad del siglo xx.

³ Una traducción al castellano es la de la Editorial Nueva Visión de Buenos Aires, en 1969, titulada *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*.

⁴ Las comparaciones con las ciencias biológicas son comunes en Ortega. Además de clarificar, las nociones abstractas tienen un sentido recordatorio de que toda noción racional está vinculada a la vida y a la circunstancia.

⁵ Gustave Flaubert (1821-1880), novelista francés perteneciente a la corriente realista.

I: 796); en la forma hay lo mismo que en el fondo, «pero en aquella está manifiesto, articulado, desenvuelto lo que en este se hallaba con el carácter de tendencia o pura intención» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796), lo que lleva a manifestar que fondo y forma son inseparables «como que son dos momentos distintos de la misma cosa» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796). Esa irrigación de la vitalidad hacia la estructura es una de las manifestaciones de concepto de *vida* que trabajó Ortega y que se desarrolla luego bajo el concepto de raciovitalismo.

En el texto que hemos venido utilizando para nuestra explicación, Ortega realiza una definición de géneros literarios que recogemos a continuación:

Entiendo, pues, por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas. La epopeya, por ejemplo, no es el nombre de una forma poética sino de un fondo poético sustantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a la plenitud. La lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático o novelesco, sino, a la vez, una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796).

El despliegue del fondo en la forma, el desarrollo de los géneros en las obras, la vinculación intrínseca entre uno y otro son elementos traslúcidos en la concepción orteguiana de los géneros. Desde ellos Ortega también vislumbra una relación, en función del tema esencial del arte que es el hombre (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796), de tal manera que son llamados por él «temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796). Y en cada época⁶ se preferirá alguno determinado.

La clasificación tradicional de los géneros, épica, lírica y teatro, es el utilizado por Ortega, aunque en el primero de ellos privilegia sus comentarios sobre la novela. No hay una jerarquía explícita en esta división, como señala Guillermo Araya: «No es posible afirmar que lo lírico recubra un área mayor o menor que la que corresponde a lo épico o a lo dramático. Esta triada necesita de una correlación, en la que cada aspecto necesita de los otros dos» (Araya, 1971: 44).

La expansión de uno y otro depende del sentimiento estético, y como ya hemos mencionado, son grandes vistas que se toman sobre las «vertientes cardinales de lo humano» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796); por eso el pensamiento científico «siempre fragmentario y circunscrito» (Araya, 1971: 44) nunca podrá «alcanzar la amplitud y riqueza de sentido que una forma literaria» (Araya, 1971: 44). Veremos ahora cuáles son sus apreciaciones en torno a algunos de ellos.

2.1. PRIMACÍA DE LA NOVELA

Decíamos que Ortega le da una especial importancia a la novela. El *quid* del asunto está en que «toda obra literaria es dicha por alguien, y la evolución literaria depende de quién

⁶ Cada época tiene una interpretación específica del hombre. Ortega tiene una idea sobre las generaciones y sus concepciones.

sea ese alguien que se supone hablar» (Ortega y Gasset, 2004-2010, V: 114). Para poder realizar una creación literaria es necesario encontrar ese personaje que nos va a hablar.

Quando un creador literario va a crear un decir, antes de este tiene que crear un personaje de novela: el yo que se supone va a decir lo que el autor quiere decir. En este sentido, todo escritor, quiera o no, es antes que nada un novelista, por muy lírico que se suponga (Ortega y Gasset, 2004-2010, V: 114).

Y cabría añadir, ¿por muy preciso o científico que se suponga? Es decir, al igual que el literato supone dicho personaje, el filósofo ¿también lo ha de suponer? La pregunta se responde de manera directa en los escritos de Ortega. Pero encontramos una pista cuando nos habla de aquellos científicos que no realizan el ejercicio mencionado.

Es curioso que cuando tiene que escribir un individuo sin imaginación, por ejemplo, un médico o un hombre de laboratorio, se advierten las angustias que pasa al no poder crear ese personaje que va a hablar, y entonces, perdido como un naufrago, abre los brazos y dice: «Nosotros hemos comprobado...». Este plural no es más que el azoramiento del hombre sin imaginación que se acoge a la anonimidad multitudinaria (Ortega y Gasset, 2004-2010, V: 114).

De manera que Ortega, dirige nuestra mirada hacia esa necesidad novelística, que podría ser utilizada por cualquier escritor, inclusive el filósofo. La clave del pensamiento está en la novela, pues toda reflexión tendría una connotación narrativa.

En las *Meditaciones del Quijote*, Ortega se pregunta «¿qué es la novela?», y para responder pasa revista a varios conceptos literarios. El tema de la novela es «la actualidad como tal actualidad» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 804), sus personajes son «típicos y extrapoéticos» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 804), ya que provienen del mundo cotidiano. Posteriormente, en otra obra suya, *Ideas sobre la novela*, nos dirá que ella se atiene a la circunstancia. Veamos:

La esencia de lo novelesco —advírtase que me refiero tan solo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no «es pasar algo», en el puro vivir, en el ser y estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 898).

La novela no define al personaje de manera teórica, sino desde la acción, tangencialmente en una especie de disección temporal; una narrativa del proceso. Ortega se refiere a ella como *autopsia* (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 882) de la historia contada. Con este vocablo no se refiere a la necropsia, sino en su acepción griega: *la acción de ver con los propios ojos*. Por ello es que la descripción es un elemento importante en su desarrollo. Se desatiende a los objetos que nos son presentados para «atender a la manera como nos son presentados» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 806). El novelista no debe utilizar la definición de sus personajes, en ello estribaría «su mayor error» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 883). Le resulta esencial el diálogo, «como en la pintura la luz» (Ortega y Gasset, 2004-2010, II: 72), tanto así que el filósofo menciona que «la novela es la categoría del diálogo» (Ortega y Gasset, 2004-2010, II: 72). El personaje, no definido mediante conceptos, sino mediante descripciones, es el centro de la novela.

Otra característica de la novela es la morosidad.⁷ El lector se encuentra a gusto en el ambiente literario creado por la novela, del cual el argumento a lo mejor podría contarse en breves líneas, pero en la novela se torna en un ir y venir entre la trama y los personajes.

Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y, al presentarse, nos revelan toda la riqueza de sus vidas. Por esto la novela es un género esencialmente retardatario —como decía no sé si Goethe o Novalis. Yo diría más: hoy es y tiene que ser un género moroso—, todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 885).

Esta morosidad no ha de ser extrema, Ortega critica a Proust por ello, pues el literato galo casi anula la trama en función de los planteamientos de planos estáticos. A pesar de que la labor del argumento es secundaria, «no cabe eliminarla por completo» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 893). Otro ejemplo de ralentización, pero esta sí acertada, es la de Dostoievski,⁸ el cual escribe libros voluminosos, en los cuales la trama es breve pero de una intensidad magistral. De manera que la «densidad se obtiene no por yuxtaposición de aventura en aventura, sino por dilatación de cada una mediante prolija presencia de sus menudos componentes» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 891).

Hay distinciones culturales entre los tipos de novela preferidos por gentes de diversos países. Así, los franceses prefieren «el personaje mismo, su calidad ejemplar y paradigmática» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 889), mientras que el español opta por «la peripecia, el destino accidentado, y junto a ello la lírica ornamentación del verso estofado» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 889). Detrás de todo ello hay una teoría de la acción. La perspicacia en torno a ella es una de las claves de la comprensión del yo, de su delimitación y de sus características.

Otro elemento mencionado por Ortega en sus reflexiones, y no menos interesante, resulta ser el dedicado a la contemplación. Señala Ortega que la pura contemplación no existe, es una utopía que resbala cognoscitivamente sobre las cosas. Del otro lado, la pura acción es una aproximación interesada a las cosas. Es necesario el equilibrio entre las dos antinomias. Y para el filósofo español, el dinamismo vital debe ser lo primordial. La contemplación como primaria ejecución es un error, «en cambio, dejando a la contemplación un oficio secundario y montando en el alma el dinamismo de un interés, parece que adquirimos el máximo poder absorbente y receptivo» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 896). Solo si existe una acción mínima es posible la contemplación. Desde aquí nos atrevemos a aventurar que para Ortega el filosofar necesita primariamente de la acción. Para realizar las *Meditaciones del Quijote*, Ortega pasea por los boscajes de El Escorial, o para hablar de estética lo hace en un tranvía (Ortega y Gasset, 2004-2010, II: 176).

El novelista nos introduce en la existencia de los personajes de su obra. No se trata de expandir los horizontes, sino de reducirlos a nuevas fronteras temporales y locales. La tarea del autor «ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 899); no hay una apreciación peyorativa de la mínima perspecti-

⁷ En la acepción de lentitud y poco movimiento.

⁸ El conocido escritor ruso (1821-1881) se adelanta al surrealismo y al existencialismo literario, y tiene una aguda percepción psicológica en sus novelas.

va, pues Ortega recuerda que «todo horizonte tiene su interés» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 901) y esa es la regla que hace posible la novela. Este hermetismo necesario para la novela es uno de los óbices que Ortega sugiere ante la llamada novela histórica. El lector tiene que andar entre dos mundos, el novelado y el histórico. «Y como cada horizonte exige una acomodación distinta de nuestro aparato visual, tenemos que cambiar constantemente de actitud; no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 901).

No faltan las recomendaciones de Ortega hacia los escritores de novelas en su obra *Ideas sobre la novela*. Nos pareció que de ellas había una en relación con ese hermetismo de la ficción en que los personajes irreales se vuelven ciertos —de alguna manera— para el autor:

Novelista es el hombre a quien, mientras escribe, le interesa su mundo imaginario más que ningún otro posible. Si no fuera así, si a él no le interesa, ¿cómo va a conseguir que nos interese a nosotros? Divino sonámbulo, el novelista tiene que contaminarnos con su fértil sonambulismo (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 903).

2.2. LA ÉPICA

El tema de la épica es el «pasado como tal pasado» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 799), y cuando Ortega se refiere aquí al pretérito lo hace en un sentido sustantivo o paradigmático. De tal manera que se refiere «a un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 799). Una de las características de este pasado es la incomunicabilidad con nuestro presente, es un pasado ideal que brilla por lo legendario. Por ello, la novela estaría divorciada de aquel género del que siempre ha sido partícipe.

Esta señalización del pasado como clave literaria empieza con Homero, y no fue hasta después de mucho que Grecia asumió la actualidad como posibilidad literaria. Tal elevación ideal de lo anterior se distancia de la añoranza romántica, la cual «se parece demasiado a lo antiguo de los chamarileros y ejerce una atracción morbosa, suscitando pervertidas complacencias por lo que tiene de ruinoso, de carcomido, de caduco» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 800), mientras que la admiración griega iba en relación a una dignidad metafísica que rondaba la perfección. Para los griegos son poéticas «solo las cosas que fueron primero, no por ser antiguas, sino por ser las más antiguas, por contener en sí los principios y las causas» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 801). La búsqueda poética del pasado en la Grecia helénica anda de la mano con la búsqueda del *arché*, con una clave de comprensión del mundo.

El rapsoda griego se distancia del llamado realismo moderno. Lo real para el hombre de hoy se vincula con relación a la percepción fenoménica, «mas el griego entendía por realidad todo lo contrario; real es lo esencial, lo profundo y latente; no la apariencia, sino las fuentes vivas de toda apariencia» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 802). No deja de llamarnos la atención esta referencia a la manera de escribir del poeta heleno, ya que el objetivo tiene similitudes con el afán filosófico de Ortega. En un párrafo descriptivo, lleno de metáforas y simbología, Ortega describe al rapsoda.

El poeta épico, con la batuta en la mano, se alza en medio de nosotros, su faz ciega se orienta vagamente hacia donde se derrama una mayor luminosidad; el sol es para él una mano de padre que palpa en la noche las mejillas de su hijo; su cuerpo ha aprendido la torsión del heliotropo y aspira a coincidir con la amplia caricia que pasa. Sus labios se estremecen un poco, como las cuerdas de un instrumento que alguien temple. ¿Cuál es su afán? Quisiera ponernos bien claras delante las cosas que pasaron (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 802).

El elemento de la luz presenta una coherencia con la llamada filosófica de Ortega. La aspiración hacia la claridad inspirada por Goethe es una de ellas. Vienen a nuestra mente varias frases del filósofo referentes al tema. Alguna de las más conocidas es aquella de «la claridad es la cortesía del filósofo», o aquel título del capítulo 12 de la Meditación preliminar en las *Meditaciones del Quijote*, «La luz como imperativo» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 787). Luego aquella cita que se refiere a los niveles de claridad, «hay ciertamente una peculiar manera de ser claras las superficies y otra de ser claro lo profundo» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 787). Todo nos remite al tema señalado, como una necesidad principal de aproximación a la realidad profunda de las cosas.⁹ Pero el párrafo comentado continúa:

Comienza a hablar. Pero no; esto no es hablar, es recitar. Las palabras vienen sometidas a una disciplina, y parecen desintegradas de la existencia trivial que llevaban en el hablar ordinario. Como un aparato de ascensión, el hexámetro mantiene suspensos en un aire imaginario los vocablos e impide que con los pies toque tierra. Esto es simbólico. Esto es lo que quiere el rapsoda; arrancarnos de la realidad cotidiana. Las frases son rituales, los giros solemnes y un poco hieratizados, la gramática milenaria (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 802).

Aupado en la acción cotidiana, el lector se traslada a una época anterior, pero también a una dimensión epistemológica distinta. Partiendo de las últimas líneas de este párrafo, podemos señalar que ese arrancar de la realidad cotidiana es una de las intenciones de la filosofía, de ese «traer a la superficie, declarar, descubrir lo oculto o velado» (Ortega y Gasset, 2004-2010, V: 728), y si bien no necesariamente las características estéticas del rapsoda épico se presentan en ella, si es cierto que es lícito usar medios líricos para ello. Ortega lo hace.

Mientras que la novela tiene una intención descriptiva, la épica mantiene una intención narrativa. Para aproximarse al pasado es necesario contarlo. «La narración es la forma en que existe para nosotros el pasado, y solo cabe narrar lo que pasó; es decir lo que ya no es. Se describe, en cambio, lo actual» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 806). Para que la narración sea adecuada debe versar sobre algo que nos interese, de esta manera, en la épica los sucesos cobran un plano importante dependiendo de sus características; han de ser originales, interesantes, atrayentes, han de ser *aventura*. Esta aventura es un proceso único en cada caso, que «quiebra como un cristal la opresora, insistente realidad [...] Cada aventura es un nuevo nacer del mundo, un proceso único ¿No ha de ser interesante?» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 807).

⁹ Julián Marías comenta que es posible que Ortega tuviera en mente alguno de los primeros escritos fenomenológicos de Husserl, donde el filósofo alemán señala la claridad como una característica de la patencia de las cosas.

La teoría sobre la narración tiene una conexión directa con la filosofía, ya que, para Ortega, es un método esclarecedor de la razón. La llamada razón histórica o narrativa es este método de aproximación a la vida humana. «Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así *porque* antes hizo tal otra y fue de otro modo. La vida solo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica» (Ortega y Gasset, 2004-2010, VI: 71).

Recurriendo al tiempo y a la historia habrá un mayor conocimiento del hecho humano, de esta manera la narración que tengamos nos ayudará a una mayor comprensión del hecho que aspiramos aprender. En contraposición con la razón abstracta, la razón histórica es narrativa, ella es —para Ortega— la única capaz de entender las realidades humanas. «La razón histórica, que no consiste en inducir ni en deducir, sino lisamente en narrar, es la única capaz de entender las realidades humanas, porque la contextura de estas es *ser* históricas, es *historicidad*» (Ortega y Gasset, 2004-2010, IX: 1266).

La literatura de imaginación es un desgaje de la rama épica. Los mitos cardinales que los helenos legaron en sus obras perduran de diversas maneras en las posteriores centurias. La literatura de imaginación «prolongará sobre la humanidad hasta el fin de los tiempos el influjo bienhechor de la épica, que fue su madre» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 805); gracias a ella «se permite la aventura» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 804).

Los personajes épicos son figuras idealizadas. Lo primero en ella es «la invención de seres únicos, de naturalezas *heroicas*» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 804). Según Ortega, la aventura es una «dislocación del orden material, una irrealidad» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 816), y nuestro tiempo, de un realismo superficial, a veces la desdeña. Sin embargo, hay hombres que asumen estos desafíos «irreales» desde sus «querencias reales» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 816). Los hombres que andan tras la reforma de la realidad son los héroes, pero la sustancia de la heroicidad no radica en esa voluntad de cambio. «Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 816). La vida del héroe consiste en una elaboración novedosa de lo cotidiano, en una resistencia a lo consuetudinario, «una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 816). Como su nombre indica, la épica está relacionada con la naturaleza heroica. «Es primero invención de seres únicos, de naturalezas *heroicas*: la centenaria fantasía popular se encarga de esta primera operación. La épica es luego realización, evocación plena de aquellos seres: esta es la faena del rapsoda» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 804).

2.3. LA POESÍA

Ortega acepta una definición clásica del lirismo: «es una proyección estética de la tonalidad general de nuestros sentimientos» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 817), aunque enriquece la acepción con varios elementos casi siempre expresados con tropos. Así, los poetas son «furtivos cazadores de hadas: tienden en las afueras de la realidad redes de cristalinos hilos que tejen para ellas unas arañas sentimentales» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 57), aumentadores del mundo «añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo,

un irreal continente» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 863). Una sintética y expresiva definición es que la poesía es «el álgebra superior de las metáforas» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 864).

Como expresión del interior de la persona su matiz dependerá del tipo de sentimiento vivido. Todo arte tiene una referencia antropológica ya que «el paisaje que se pinta, se pinta siempre como un escenario para el hombre» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 817). Siguiendo estas líneas de pensamiento llegamos al siguiente comentario: «Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas del arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre. Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 817).

La poesía se aleja de lo natural, es «voluntad de amaneramiento» (Ortega y Gasset, 2004-2010, IV: 176) en su afán por alzarse de lo ramplón y cotidiano. La metamorfosis eufemística es una característica de toda poesía; los poetas transforman las expresiones conocidas en otras que traen alas de trascendencia, el poeta «prestidigita y se saca cisnes de las mangas, convierte en áspid la flecha, el pájaro en esquila, la estrella en cebada rubia» (Ortega y Gasset, 2004-2010, IV: 182).

La poesía —igual que todo arte— ha de traer una visión dramática para obtener consistencia, «sin simiente de tragedia una poesía es una copla de ciego o un tema de retórica, arte para pobres mujercitas de quebradizos nervios y ánima de vidrio» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 99), ella nace de la vivencia de la propia humanidad. Para ser poeta «hay que ser fuente, manantial, profunda veta de humanidad que resume santa energía estética, renovadora, impulsora, consoladora» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 97). El decir poético lleva a una consolidación metafísica de la palabra. El poeta busca decir, comunicar, y este decir no es tan solo un mero hablar, la comunicación en sí misma se vuelve el objetivo del poeta. En palabras de Ortega la poesía será también un «decir substancializado» (Ortega y Gasset, 2004-2010, VI: 806).

Viene otra vez la reflexión sobre la palabra. Cada autor desarrolla un nuevo idioma «al través del cual llegan a nosotros objetos como el ciprés-llama, de quién no teníamos noticia» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 679). Cada poeta es insustituible, porque nos ofrece nuevas vistas de la realidad, trayendo con sus vocablos dichas perspectivas. Estas visiones —llegadas por este nuevo idioma— son de la realidad. Por ello, nos parece que el poeta cuenta cosas que ya sabíamos. «Diríase que llevamos dentro, inadvertida, toda futura poesía, y que el poeta, al llegar, no hace más que subrayarnos, destacar a nuestros ojos lo que ya poseíamos» (Ortega y Gasset, 2004-2010, III: 60). La doctrina perspectivista orteguiana halla aquí un ejemplo de visión epistemológica. En este *decir las cosas de manera nueva* que tiene el poeta descubrimos la posibilidad de ver los objetos desde otros ángulos. El arte literario, nos dirá Ortega refiriéndose específicamente a la técnica, «no es toda la poesía, sino solo una actividad poética secundaria» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 804), ella obedece al fin creador de nuevos objetos. No siempre será realista, ya que en cada época las búsquedas culturales varían. Sobre la apreciación lírica, Ortega señala la solemnidad necesaria para criticar los versos poéticos. Cuestiona la pedagogía en boga en los inicios del siglo xx que hacía del arte «una cosa usadera, normal y de hora fija» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 679).

2.4. APUNTES SOBRE LA TRAGEDIA

El tema trágico es la voluntad. El querer desde la realidad algo imposible. Una «época determinista y darwiniana no puede interesarse en la tragedia» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 818), y el hombre villano, aquel que reacciona y no acciona, «le parece un poco orate todo el que tenga la voluntad de la aventura, y se encuentra en la tragedia con un hombre forzado a sufrir las consecuencias de su empeño que nadie le fuerza a querer» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 819). La delimitación de los problemas filosóficos, en el ámbito de lo insoluble, lleva a Ortega a considerar la analogía con la física newtoniana como un error. Plantear una similitud de enfrentamiento hacia el problema filosófico, cual si fuera un problema científico, es un reduccionismo, «los problemas filosóficos no están adscritos a la Filosofía, como los físicos a la Física, sino que son independientes al tratamiento metódico a que se les someta» (Ortega y Gasset, 2004-2010, IX: 949). Luego Ortega dirá: «Tiene hoy, pues la Filosofía que enunciar su propósito en términos inversos de los empleados por Kant en la frase antes citada,¹⁰ y decir: “El método de la Filosofía es en el fondo aproximadamente lo contrario que el método de la Física”» (Ortega y Gasset, 2004-2010, IX: 949).

La tragedia es «la expansión de un cierto tema poético fundamental y solo de él; es la expansión de lo trágico» (Ortega y Gasset, 2004-2010, I: 796), se encuentra con realidades problemáticas como la de «que un hombre sale en busca de su destino íntimo y anda perdido por el universo sin dar con su propia vida [...] aquí, la vida misma es lo problemático» (Ortega y Gasset, 2004-2010, V: 132). El hallazgo de lo enigmático resulta un punto de convergencia con la filosofía. La tragedia y la filosofía se emparentan en él. Ortega lo explicará como sigue:

Me sorprende no haber leído nunca que la filosofía propiamente tal se constituye en Grecia —con Platón y Aristóteles— como continuación inmediata de la época en que floreció la tragedia [...] la ciencia consiste formalmente en ocuparse de problemas que son en principio solubles. Son, pues, problemas de un problematismo relativo, manso; problemas que al empezar a serlo están a medias resueltos [...]. Mas el problema que dispara el esfuerzo filosófico es ilimitadamente problemático, es en absoluto problema. Nada garantiza que sea soluble (Ortega y Gasset, 2004-2010, IX: 948).

El héroe trágico se halla ante un problema al cual —voluntariamente— se enfrenta. De esta manera, «la filosofía es justamente lo que sigue a la actitud trágica, la cual consiste en que la tragedia se acepta y se queda uno en ella, esto es, ante ella» (Ortega y Gasset, 2004-2010, IX: 949). Es entonces cuando empieza la lucha entre la tragedia de un problema tremendo y el filosofar del hombre que busca resolverlo, «y esta lucha antitrágica es la nueva tragedia, la filosófica» (Ortega y Gasset, 2004-2010, IX: 949).

¹⁰ La frase citada anteriormente es aquella mencionada en la obra kantiana *Investigación sobre la claridad de los principios en teología natural y moral* de 1763: «El verdadero método de la Metafísica es en el fondo idéntico al que Newton introdujo en la ciencia natural y que ha sido allí de tan fértiles consecuencias».

3. ALGUNAS CONCLUSIONES

En los trabajos de Ortega hay una clara aproximación teórica a la literatura. Existe una crítica literaria disgregada a lo largo de su obra, alentada quizás por sus lecturas juveniles o por su evaluación de la palabra y sus posibilidades. Priman sus acercamientos a la épica. Esa preponderancia de lo novelesco es un hito que se encuentra inserto en su epistemología. Para Ortega, la novela es una forma de conocimiento, de descripción de la identidad personal y su circunstancia. En ese sentido, la narrativa de Cervantes es un testigo cuyo estilo intentará alcanzar Ortega a lo largo de su carrera. Pero es la novela moderna la que resulta un modelo sugerente de comprensión de la realidad. La valorización de la novela tiene ligazones con su teoría sobre las generaciones y, específicamente, sobre la vida humana. Esa vida, que es el desarrollo del yo temporal en un momento específico, se apoya en la descripción de la circunstancia. La novela encaja con la peculiar fenomenología orteguiana que enseña a conquistar la realidad asediándola en círculos concéntricos, salvando en derredor todo aquello que mantiene la identidad humana y su expresión cultural. De esta manera, Ortega conjugaría una noción del conocimiento en la novela con una idea alternativa de progreso que incluyó la narración y el dato de la experiencia. Para Rachel Schmidt, el retroceso científico y las imposiciones morales en España, durante los siglos XVI y XVII, no justifican la negación de los ascendientes hispánicos en la temprana modernidad. Según Schmidt (Schmidt, 2011: 80), el peso del arte y la literatura auriseculares merecen una atención y un análisis particular. Como ejemplo de esta influencia tenemos al *Quijote*, que como primera novela moderna plantea una revolución solo reconocida mucho después de su publicación. Ortega era consciente que el *Quijote* no es un planeta aislado en el universo aurisecular hispánico, pues lo acompañan otras obras de enorme riqueza que revitalizarán la ficción en prosa de Occidente.

De alguna manera, esa cavilación sobre los géneros también convergirá en el propio estilo de escritura orteguiana. Las anotaciones sobre la epopeya se entroncan con las mencionadas sobre la novela, pero relacionada con el origen de la filosofía y sus vinculaciones metafísicas. Probablemente, Ortega recoge las herramientas literarias que le pueden servir para ir conformando un estilo propio, al servicio del lector, con el fin de elevar el nivel cultural de su país. Se puede atender especialmente a la característica lírica, puesta al servicio de la consideración filosófica, como una herramienta que permite descubrir el mundo. Quizás sean los instrumentos poéticos los más reconocibles en el estilo orteguiano, una de cuyas características, la analogía, se funda en esa voluntad de mostrar mediante metáforas aquello velado u oculto. Igual que el poeta, el filósofo ha de asumir también una caracterización dramática para intentar capturar los conceptos en una misión humana y sentimental, desde un escenario específico y con el cometido de salvar lo que hay en derredor. Las anotaciones sobre la tragedia son más breves, pero están ligadas a otro asunto filosófico fundamental: la libertad. Dicha interrogante es una continuación natural de la cuestión trágica. En suma, la aproximación orteguiana a los géneros literarios es un bagaje muy sugerente para ser trabajado desde la teoría de la literatura, atendiendo a su perspectiva específica, y una reflexión que enriquece de manera heterodoxa la crítica literaria del siglo XX y sus vinculaciones con otras áreas de las humanidades, específicamente con la filosofía.

El pensamiento orteguiano es una continuación y desarrollo de los debates planteados inicialmente por Shleger y continuados por la escuela neokantiana. Para Ortega, el *Quijote* es la novela española por excelencia que supera las anotaciones de la crítica durante el siglo XIX. La decadencia de la novela durante el siglo XIX obedece a que se difumine el contenido trágico y se tienda a focalizar el análisis en lo material, lo económico, y en una suerte de evolucionismo determinista en desmedro del vector ideal. Las demostraciones del conocimiento del pensamiento orteguiano y su presentación como un referente en el desarrollo del pensamiento europeo del siglo XX es una interesante contribución al estudio de su importante contribución en la crítica literaria contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARAYA, Guillermo (1971). *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*. Madrid: Editorial Gredos.
- MARÍAS, Julián (1991). *Acerca de Ortega*. Madrid: Espasa Calpe.
- MERMALL, Thomas (2000). «Hacia una retórica de Ortega», *Revista de Estudios Ortegaianos*, 1, noviembre de 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962-1983). *Obras Completas*, 10 volúmenes. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial.
- SCMIDT, Rachel (2011). *Forms of modernity. Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto: University of Toronto Press.

NUEVO MUNDO, NUEVAS TEORÍAS: LITERATURA Y CULTURA EN EL DEBATE LATINOAMERICANO

Genara PULIDO TIRADO
Universidad de Jaén

En las últimas décadas del siglo xx asistimos a un cuestionamiento generalizado de distintas disciplinas humanísticas que habían desempeñado una función importante para el conocimiento a lo largo de toda la modernidad, entre ellas la crítica y teoría literarias. América Latina no fue una excepción en este punto, aunque las polémicas surgidas en estos países tienen la especificidad que les otorga una historia distinta a la de los países occidentales que habitualmente tomamos como punto de referencia. De la crisis que se produce en el seno de los estudios literarios me ocuparé en las páginas que siguen, estudios literarios que pertenecen a un vasto espacio que se viene considerando marginal o periférico, primero en relación a Europa, donde se sitúan los primitivos países colonizadores, después en relación a Estados Unidos, actual poder neoimperial. Como demuestro en este ensayo, el proceso de revisión crítica y sistematización teórica es complejo y rico, lo que cuestiona el parecer de aquellos que afirman que en países pertenecientes al tercer mundo o inscritos en un modelo socio-económico y político subdesarrollado no existe el poder de teorizar. Pero la capacidad intelectual del ser humano no va unida a una renta *per capita*, si bien es cierto que la actividad intelectual requiere de unas condiciones materiales mínimas que permitan dedicarse a ella y no a la vital búsqueda de la primaria subsistencia. El exilio intelectual es, en este sentido, frecuente; la diáspora humana, que provoca una situación marcada por la violencia política y la miseria económica, se ve incrementada por aquellos que buscan un marco en el que poder ejercer una actividad literaria o crítico y teórico literaria con los medios y la libertad de expresión que son absolutamente indispensables para ello.

En 1989 Nelson Osorio hablaba de la generalización de una preocupación importante por el estatuto teórico y científico de los estudios de la literatura de Latinoamérica, tanto de la crítica como de la historiografía literaria. Estas reflexiones, ciertamente, no eran nuevas a finales de los ochenta, ya que pueden detectarse consideraciones en este sentido desde los años cuarenta. Dos trabajos de José Antonio Portuondo, «Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana» (1949) y «La crisis de la crítica literaria hispanoamericana» (1952), son manifestaciones tempranas y acertadas de un debate que va a marcar la segunda mitad del siglo xx. Portuondo constata la inferioridad numérica de la crítica literaria hispanoamericana frente a la cuantiosa producción de la anglosajona, pero la crisis que detecta en ella no es exclusiva de este ámbito, ya que para él se da en todos los países y lenguas del mundo. Las causas, a su juicio, son la falta de una concepción estable en que apoyar las tablas de valores, la falta de una adecuada teoría de la literatura, la falta de una preparación adecuada de los críticos jóvenes y la ausencia de una prensa realmente independiente, ya que dicha crisis se da tanto en la crítica académica como periodística.

Desde un punto de vista histórico, la crítica literaria de y sobre América Latina está determinada por el deseo de constituirse en una disciplina de conocimiento, hecho especialmente evidente a partir de la segunda década del siglo pasado, cuando la crítica se libera de sus vínculos, en sentido decimonónico, con el periodismo y empieza a integrarse con la historia literaria para intentar alcanzar una perspectiva más comprensiva del fenómeno literario y obtener una dimensión más continental, esto es, de la literatura producida en el subcontinente americano. Aunque la historia de la crítica y la teoría literarias latinoamericanas está aún por hacer, son muchas las aportaciones que podemos encontrar en trabajos aislados y, en concreto, en los escritos que surgen en torno a la crisis que vamos a tratar aquí.¹¹

Es en el quinquenio que va de 1940 a 1945 en el que Osorio sitúa un avance decisivo:

Se consolida un momento importante y crucial en el proceso constitutivo de nuestra actual crítica literaria: logra alcanzar un importante nivel de autonomía como disciplina y muestra un alto grado de rigor, profesionalismo y madurez [...]. Pero en estos mismos años, los años en que culmina, en cierto modo, la obra de los intelectuales que, nacidos a fines del siglo pasado, forman las bases de la crítica como praxis contemporánea, empiezan a surgir también las primeras propuestas que muestran el surgimiento de una nueva etapa en el proceso (Osorio, 1989: 289-290).

En efecto, junto a la crítica que se había basado en el estudio más o menos inmanente de la obra literaria, atendiendo sobre todo a sus estructuras formales y su lenguaje, surge una visión de la literatura como fenómeno histórico de enorme importancia en los años sesenta, pues no olvidemos que la Revolución cubana, con sus repercusiones en las luchas continentales, se produce en 1959; es también el momento de entrada en la escena mundial de los países del llamado tercer mundo. En ese periodo se forma una generación de autores que cambiará el estatuto de la disciplina, tras cuestionar profundamente la función del hecho literario. Tras todo ello se imponía:

¹¹ La visión de conjunto más completa es, sin duda, la que ofrece Emilia de Zuleta (1983). Para el momento de irrupción de la polémica crisis, *cf.* Sosnowski (1987); para la crítica literaria latinoamericana que se escribe desde Estados Unidos, importante por la cantidad y el contenido de los asuntos tratados, *cf.* Sosnowski (1990).

Integrar el conocimiento de nuestra literatura al proceso de identificación integradora de los latinoamericanos. Hacer de los estudios literarios una disciplina de conocimiento, de producción de conocimientos nuevos, y colocar estos conocimientos al servicio de un proceso de identificación y de formación de una conciencia integradora, son tareas urgentes para dar respuesta a las actuales necesidades culturales de nuestra América (Osorio, *ibidem*: 294).

Esta propuesta, surgida desde un ámbito estrictamente literario, ignora que los cuestionamientos no pueden ser resueltos con «razonables soluciones» que, a falta de programas operativos, no son bien acogidas en un campo contaminado ya por la sospecha misma que giraba en torno a su propia legitimidad. Nelson Osorio, profesor de la Universidad Central de Venezuela, es el ejemplo paradigmático del crítico anclado en la literaridad como hecho determinante de lo literario y, por tanto, del acto crítico que, eso sí, afirma que puede ejercerse desde una perspectiva formalista o comprometida. Y este doble enfoque se considera legítimo porque tiene una amplia representación en Latinoamérica, esto es, Osorio no solo se niega a reconocer y a tratar la problemática que envuelve a la crítica literaria de las últimas décadas del siglo xx, sino también a reconocer cualquier tipo de legitimidad a las corrientes teóricas que, basándose en la deconstrucción o en el postmodernismo, por poner dos casos significativos, han tenido una presencia importante en los países que tanto ama. La cuestión que subyace en esta postura es un latinoamericanismo —no formulado teóricamente, no definido en el ámbito de la problemática que rodea a este término— que hace ver al crítico dependencias imperialistas por doquier y lo lleva, además, a ignorar que en una sociedad cada vez más global la circulación de influencias se produce en múltiples sentidos. Aislar totalmente la actividad crítica literaria dentro de América Latina y creer que solo responde a las necesidades de desarrollo del subcontinente es, en verdad, arriesgado. En definitiva, lo que él piensa que más interesa a estos países tal vez solo tenga un interés histórico y carezca de la amplitud de miras necesaria para aprehender la difícil realidad de la literatura y de las culturas latinoamericanas en la transición de milenio. Esta actitud conservadora en materia teórica lo es por la fecha de sus declaraciones. No debemos olvidar que Osorio ha sido uno de los críticos más prolíficos de Latinoamérica, aunque hay que ubicarlo en la crítica comprometida de los años setenta, desde la que no logra evolucionar (*cf.* Osorio, 1976). A la actividad crítica literaria desarrollada durante décadas hay que unir el haber estado al frente de uno de los proyectos más importantes y completos que se ha gestado en torno a la literatura latinoamericana, el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (1995-98), que constituye una completa base de datos de gran utilidad.

Es por todo esto por lo que ignora el auge de la estilística en la línea que Amado Alonso practicara; recordemos que este crítico vivió su exilio en Argentina, donde creó escuela. Osorio ignora también que a partir de los años setenta en los países de habla hispana y portuguesa se empiezan a introducir las corrientes que están cultivándose en Europa: psicoanálisis, estructuralismo, semiótica, estética de la recepción o deconstrucción; aunque a veces como una *moda*, tal como ha anotado Sosnowski:

Con rigurosa seriedad, o con la menos notoria inclinación por lo lúdico o lo superficial, se publicaron numerosos estudios en que abundaban, según los vertiginosos años, las notas a pie de página citando a Barthes o Genette o Greimas o Kristeva o Todorov o Lacan o, más

recientemente, Bajtine o Jameson, sin que la referencia impactara centralmente el análisis del texto pero que sirviera, sin embargo, como llamada de atención sobre el saber de la actualidad. Pero esas son las páginas que importan menos y que ceden el espacio que les corresponde a las lecturas críticas que *sí* utilizan el acceso teórico como vía hacia la descripción, el dismantelamiento y posterior recomposición efectiva de los textos literarios hispanoamericanos. Y es en estos donde se reconoce el ansia por adquirir validez científica en las apreciaciones, por estar central y estratégicamente ubicados en la vanguardia de la literatura, abandonando el constreñimiento de la especificidad latinoamericana (Sosnowski, 1987: 147).

Unos cuantos años después, el veterano latinoamericanista de la Universidad de Pittsburgh, John Beverly, afronta la cuestión sin ambages:

Nuestra vocación, los estudios literarios, ¿es mortal? Y si lo es, ¿tiene un más allá o simplemente nos conduce a la nada? [...] Sabemos que lo que hacemos está, si no en quiebra, por lo menos en crisis. Hugo Achugar sugiere la imagen de «biblioteca en ruinas» [Achugar, 1994], variante postmoderna del tópico borgesiano de la Biblioteca Babel. Sin embargo, hemos invertido tanto en ella para admitir el desastre y cambiar de posición, y evitar ser aplastados por el colapso del edificio. Queremos creer que todo sigue más o menos igual, que las reglas del juego son las mismas, aun cuando es evidente que no es así (Beverly, 1995: 23).¹²

En efecto, la crítica literaria latinoamericana tiene peculiaridades que no pueden ignorarse. La revolución que se produce en su seno en los años sesenta procede de un grupo de autores que no pertenecían a la academia, ya que eran, a su vez, los escritores que estaban ocupando la escena literaria del momento: Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Onetti, García Márquez... En lugar de reunirse en torno a departamentos universitarios lo hacían en torno a revistas y, frente al lenguaje hermético de la crítica académica, su estilo era el de unos escritores que aspiraban a llegar a un público más amplio y transformar los hábitos de lectura. Pero esta situación va a cambiar en los años setenta, como apunta Jean Franco:

Los escritores ya no podían (como quería Carlos Fuentes), anunciar el porvenir. Al contrario, registran casi unánimemente el desconcierto ante las transformaciones políticas, culturales y sociales. El tono apocalíptico predomina, y no era tanto por la instalación de gobiernos militares que, después de todo, ofrecían blancos de ataque sino mucho más, ante la perspectiva de un pluralismo que permitía todo y no ponía valor en nada. Durante mucho tiempo los escritores habían echado miradas escépticas hacia los «grandes relatos» del pasado —sobre el marxismo, sobre la nación, sobre las versiones teleológicas de la historia. Pero con el pluralismo, valor y evaluación no pueden residir necesariamente en la alta cultura— (Franco, 1994-1995: 13).

Este viraje en las directrices críticas no podía cambiar el impacto a nivel latinoamericano e internacional que había tenido este grupo de escritores-críticos. En principio, con la literatura del *boom* se eleva a canon un determinado tipo de narrativa que va a traspasar fronteras para dar lugar a la figura del que algunos críticos han llamado *escritor superestrella*. En el ámbito crítico se va a dar prioridad a la narrativa y a categorías como la de litera-

¹² Toda esta problemática ya la había tratado Beverly por extenso en *Against Literature* (1993).

tura fantástica, destacando el realismo mágico o lo real maravilloso. Por otra parte, las obligaciones con su público eran notorias en estos escritores; en palabras de Sosnowski (1987: 145):

Se trataba de un nuevo contrato social que se desplazaba de la intimidad de la lectura a las tarimas de las plazas y las conferencias. Dados los destinos que se debatían a diario y violentamente en el territorio latinoamericano, no puede ser casual que la discusión sobre el papel que debía jugar el intelectual consciente y responsable de su poder, pueda ser vista como una respuesta tajante a los embelesos parciales sustraídos de las preocupaciones post-estructuralistas sobre la supervivencia o muerte de la categoría de *autor*.

Los problemas que se estaban debatiendo eran varios, y en 1977 la revista *Texto Crítico* había realizado una encuesta a ocho críticos importantes del momento —Enrique Anderson Imbert, Argentina; Antonio Cornejo Polar, Perú; José Pedro Díaz, Uruguay; Roberto Fernández Retamar, Cuba; Marco Glanz, México; Domingo Miliani, Venezuela; José Miguel Oviedo, Perú; y Saúl Sosnowski, Argentina— que, en representación de todos los países de América Latina, debían responder a las siete cuestiones que, según el buen criterio de la redacción de la revista, eran las que había que aclarar:

- ¿Cómo podría definirse la crítica literaria?
- ¿Cuál es su función?
- ¿Hay relación entre el ejercicio crítico y la ideología?
- ¿Es la crítica de importancia secundaria frente a la ficción o a la poesía?
- ¿Existe una crítica latinoamericana orgánica? ¿Cuáles serían sus características y obras principales, en el caso positivo?
- ¿Considera usted que en América Latina la crítica debe seguir modelos europeos y norteamericanos, como el formalismo, el estructuralismo, la semiótica, etc., o bien esa actitud sería de algún modo colonialismo cultural?
- ¿Cuáles son, en su criterio, las tendencias u orientaciones actuales de la crítica y cuáles sus riesgos principales?

Los autores que contestan a este cuestionario no lo hacen de forma sistemática, aunque en todos los casos revelan su opinión sobre el tema. Uno de los críticos más ordenados y tradicionales es Anderson Imbert,¹³ que parte de una concepción de la crítica literaria como actividad que se ocupa de juzgar el valor estético de una obra, la cual debe desvelar la intención del escritor, por lo que tiene una función secundaria en relación a la creación literaria y es ajena a la ideología; por crítica literaria latinoamericana orgánica entiende, como mucho, que hay buenos críticos formados en la filología y la literatura comparada. Negando todo tipo de colonialismo cultural, apuesta por una América que sería «provincia autónoma dentro de la cultura universal», actitud con la que intenta exponer su modestia intelectual: «No soy regionalista, no soy nacionalista; no tengo resentimientos contra los que saben más que yo, hablen la lengua que hablen» (*apud* VV. AA., 1977: 8). Las tendencias críticas solo pueden limitarse a dos, tal como ha expuesto previamente en otras obras —traduciendo la famosa división que establecieron Wellek y Warren (1949) entre

¹³ Anderson Imbert contaba con una amplia trayectoria crítica en la que destacan obras como *La crítica literaria contemporánea* (1957), *Crítica interna* (1961) y *Métodos de crítica literaria* (1971) —las dos últimas publicadas en España—, donde exponía su visión inmanente de la actividad crítica.

crítica intrínseca y extrínseca—: crítica externa (que estudia la génesis de la obra o la reacción del público lector) y crítica interna (cuya función es analizar los textos literarios como objetos autónomos con sus respectivos elementos constructivos); por tanto, todo vale, esto es, todos los métodos son buenos si el crítico es bueno.

José Pedro Díaz se muestra menos preciso si cabe, ya que entiende la crítica como una forma de conceptualizar la experiencia, presenta al crítico como creador frustrado, considera posible la coexistencia de crítica de carácter estructural y socioeconómico —aunque ni siquiera unidas puedan agotar el conocimiento de la obra literaria— y niega que pueda pensarse una crítica literaria latinoamericana, primero en tanto que ninguna corriente crítica ha tenido como centro impulsor Latinoamérica, segundo por cuanto el crítico dice no creer en ningún tipo de regionalismo crítico o teórico, por lo que «Con ello digo que entiendo como una forma de colonialismo cultural pretender una crítica latinoamericana que quiera distinguirse por latinoamericana» (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 14).

Domingo Miliani tiene una idea clásica de la crítica que le lleva a pensar que cualquier tendencia, independientemente de su origen geográfico, será fructífera si se aplica de forma adecuada. Ahora bien, aclara:

Distinto y condenable es la irresponsabilidad ideológica, política, de quienes en nombre de una metodología y oficio —la crítica, dan la espalda al compromiso que como hombres de un Continente en sacudida están obligados moralmente a asumir frente a sus pueblos—.

El colonialismo cultural es un comportamiento, una actitud, no una metodología. El estructuralismo, la semiótica, la Sociología de la Literatura, son métodos que bien empleados para el conocimiento científico y profundo de una realidad literaria, como parte de una realidad total, se hacen imprescindibles, son útiles, lo mismo en Moscú que en Buenos Aires, en Minnesota o en México, en París o en Morelia. (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 24).

Miliani despeja así las sospechas que durante décadas van a recaer sobre escuelas críticas a las que se impugna su falta de validez por su origen foráneo, cuando en lugar de estas solo se practica una crítica caótica, fruto de la mezcla indiscriminada de métodos, de un impresionismo crítico o de un panfletismo que, a su juicio, no prestan buen servicio a la literatura latinoamericana. El rigor científico no es incompatible con el compromiso, hecho que nunca debieron perder de vista los críticos en su desmedido deseo de crear una crítica literaria propia, obviando problemas que debían plantearse previamente, como *qué es América Latina*, cuestión sobre la que José Miguel Oviedo hace recaer sus preocupaciones, ya que no solo no existe una crítica literaria latinoamericana, sino tampoco una filosofía, una historia de las ideas o una teoría política propias. Para Oviedo, el *impasse* que detecta en el ámbito crítico es el responsable de que muchos críticos sientan el deseo de *partir de cero* y dirigir sus esfuerzos a la consecución de tres objetivos: «el desmantelamiento de la ideología de las clases dominantes, la lucha contra el imperialismo y la penetración cultural, la adhesión a la causa liberadora del Tercer Mundo» (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 28), objetivos que pueden hacer suyos tanto las teorías lingüísticas como las de carácter más político. En todo caso, este autor denuncia un ambiente de confusión en el que se mezclan los radicalismos ideológicos con las propuestas de crear una teoría literaria propia sobre la base de una *teoría no ideológica de la literatura* y, sobre todo, como rechazo del colonialismo sin caer en el provincianismo y el dogmatismo. Y, además, superar el

complejo de inferioridad porque «ninguna gran creación puede ser subdesarrollada (aunque el artista, el escritor o el crítico lo sean)» (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 30).

Esta es una de las constantes del pensamiento de los países de habla hispana y portuguesa, a los que muy pronto se unen otros de habla francesa, holandesa e inglesa. Arturo Ardao (1980) ha estudiado la génesis y el nombre de América Latina, nombre cuya circulación atribuye a José María Torres Caicedo en el segundo lustro de la década de los cincuenta del siglo XIX; en este contexto, la América Latina se define frente a la América Sajona, designando el conjunto de las Américas en lenguas española, portuguesa y francesa. A mediados del siglo XX se incluye en este ámbito Brasil, y más tarde el Caribe francés y la provincia de Québec, en Canadá. La cuestión, sin embargo, es sumamente compleja por todas las cuestiones políticas y culturales que encierra. La gran transformación se produce cuando se incluyen países y pueblos del Caribe no colonizadas por neolatinos, como las antiguas colonias inglesas y holandesas de la región y diversas áreas transculturales dentro de las naciones anglosajonas del continente, como las minorías hispánicas del interior de Estados Unidos. La literatura desempeña un papel importante en la noción de América Latina, como ha señalado Ana Pizarro (1986). Mignolo (2005) ha profundizado recientemente en esta problemática, aportando importantes conocimientos y aclaraciones necesarias al respecto.

En 1972, y en el volumen colectivo *América Latina en su Literatura*, Antônio Cândido había tratado el tema «Literatura y subdesarrollo», referido, lógicamente, a Latinoamérica. Las condiciones de este subdesarrollo (analfabetismo, debilidad cultural, retraso, anacronismo, etc.) van a estar presentes en muchos escritores de estos países durante años y de forma negativa.

Sosnowski también apuesta por la utilización de elementos pertenecientes a diversas escuelas críticas como forma de evitar caer en la crítica subjetiva o histórico-positivista, atendiendo siempre a los múltiples componentes de la obra literaria, su producción y la ideología que sustenta. En cuanto a una crítica literaria específicamente latinoamericana, la cuestión se complica:

Es difícil hablar de crítica literaria latinoamericana orgánica. Habría que cuestionar, en primer lugar, el significado de «orgánica» y su relación geográfica con América Latina. [...] Desde aproximaciones fundamentadas en lecturas sociológicas, antropológicas, lingüísticas, semiológicas, arraigadas en formaciones idealistas en vías de cuestionamiento y re-evaluación o ya afianzadas en aperturas marxistas, estos críticos [...] están elaborando su instrumental teórico y sus lecturas críticas de modo tal que la crítica literaria no se vea a sí misma encasillada en compartimentos estancos. [...] Se trata, en última instancia, de que la literatura y su crítica no se vean encerradas en su agotamiento, sino que el texto crítico tanto como el estudiado, sean pasos de un trabajo continuo en el que el hombre elabora su relación con el medio en el que vive y los componentes —en este caso, culturales— que traducen otros medios de apropiación de la realidad (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 36).

Más comprometida es la actitud de otros dos críticos que se proyectan hacia un futuro ya previsible pasado el meridiano de los años setenta. El primero de ellos es Cornejo Polar, cuya actitud pone de manifiesto una forma de cuestionamiento inteligente que será el que le conducirá años después a formular categorías fundamentales de la teoría literaria de fin

de siglo, como la de sistema literario o heterogeneidad cultural. El crítico peruano ve cuál es el problema desde el principio:

Un punto de partida válido es reconocer que la crítica vive en términos universales una crisis de legitimidad, de raíz finalmente social y epistemológica, tanto porque su función ha dejado de ser un presupuesto obvio, cuanto (y tal vez sobre todo) porque se cuestiona la validez misma del conocimiento que produce (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 9).

Aunque reconoce que la crítica immanente ha logrado un grado de sistematización loable en relación al impresionismo, el historicismo o la estilística, también señala el principal problema que acarrea: ignorar que la literatura es una producción social. Y siendo la literatura una producción social, la crítica literaria que se produce en Latinoamérica y en torno a la literatura latinoamericana debe contemplar este hecho y hacerlo suyo en un acto de apropiación legítimo y necesario:

Es indispensable esclarecer, entonces, el modo específico de la articulación de *esta* literatura con *esta* sociedad, lo que intenta definir en términos históricos el funcionamiento de la institución literaria, los modos de producción que emplea, el sistema de comunicación en el que se inscribe. Mientras no sepamos cómo funciona socialmente la literatura latinoamericana será prácticamente imposible comprender con rigor el sentido de su desarrollo histórico y hasta sus manifestaciones textuales concretas [entre ellas las literaturas escritas en lenguas nativas] (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 11).

Tras el esclarecimiento del proceso histórico de la literatura latinoamericana surgirá una «crítica con signo latinoamericano» que presente rigor científico en sus formulaciones y desarrolle una metodología coherente y eficaz, una crítica que pase a formar parte del «proceso de liberación de nuestros pueblos» (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 12).

El otro crítico al que aludí antes es el cubano Roberto Fernández Retamar, quien recientemente había publicado su importante obra *Por una teoría de la literatura hispanoamericana y otros ensayos* (1976), a la que remite, por lo que su respuesta, emitida en forma de carta, presenta un carácter moderado y ecléctico, ya que su concepción crítica la inserta en la tradición ensayística latinoamericana.¹⁴ Tal vez influido por el revuelo que había despertado la obra citada, ahora muestra una actitud de gran moderación: «En cuanto a si existe o no una crítica literaria latinoamericana orgánica, no creo que podamos responder ni con demasiado entusiasmo ni con demasiada desolación»; y lo que es más: «Los aportes verdaderamente científicos, no importa cuál sea su lugar de origen, desde luego son ganancias de la humanidad toda» (*apud* VV. AA., *op. cit.*: 18). Fernández Retamar, en su

¹⁴ El ensayo ha tenido una presencia muy importante en América Latina: es la forma de exposición de temas filosóficos y culturales, sobre todo, pero también literarios. Los intelectuales de estos países llevan décadas teorizando sobre este género, que se presenta como alternativa en un marco cultural en el que no se cree posible acceder a otras formas de transmisión de conocimientos más científicas y sistemáticas. Así lo dice José Eliécer Ruiz (1978: 108): «[el ensayo] nació como una imposibilidad, como la producción de quien no puede darse el lujo de los discursos aparatosos porque él es todo movimiento, una sensibilidad enfermiza, muchos ojos y pocas manos, en fin, alguien que no quiere ni puede hacer grandes cosas». Esta valoración negativa es en todo punto excesiva e injusta, pues bajo la forma de ensayo se han producido en estos países grandes obras cuyas aportaciones hoy son incuestionables. Sobre el ensayo en América Latina, cf. el completo proyecto de José Luis Gómez-Martínez «Proyecto Ensayo Hispánico», en línea: <http://www.ensayistas.org/>, que incluye un repertorio de ensayistas, una antología de ensayos, estudios críticos y teóricos, cursos y otros.

propuesta de crear una teoría literaria latinoamericana, no proponía partir de cero en todos los casos; consideraba legítimo utilizar teorías preexistentes, aunque lo importante era señalar las diferencias que se detectaban en relación con la cultura occidental. La constitución de esta teoría literaria, propuesta por el autor cubano, era retomada por un grupo de investigadores que se agrupaban en torno al Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos de Caracas; Venezuela disponía de medios, por lo que se instauró el Premio Rómulo Gallegos y se fundó la editorial Ayacuyo —cuyo nombre procede del lugar donde en 1824 se luchó por la independencia frente a España—, editorial en la que aparecieron textos fundamentales de crítica y teoría literarias latinoamericanas.

A finales de los ochenta, cuando un grupo importante de investigadores interesados en el tema había tenido que emigrar como consecuencia de los golpes militares que se habían producido en varios países, se celebra en Dartmouth el Simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias». Con doce participantes y cinco sesiones, las conclusiones no eran muy alentadoras, pues no se desprendía ninguna innovación de todas las propuestas realizadas a lo largo de la década anterior. Frente a la idea universalista de Fernández Retamar, que Cornejo Polar califica de fracaso (*apud* VV. AA., 1989: 19 y ss.), este último autor propone partir de la praxis crítica concreta como forma de lograr la buscada renovación, teniendo presente que la renovación debía tener un carácter claramente latinoamericano y no podía realizarse al margen del compromiso social; por otra parte, había que contemplar, como objeto de conocimiento, las literaturas alternativas en sus respectivos contextos históricosociales. Nelson Osorio propone retomar la historia literaria desde la Colonia hasta la actualidad para poder reconstruir una tradición a la que incorporar las nuevas aportaciones. Hugo Achugar llama la atención sobre un concepto de lo literario que había de renovarse para acoger el proceso histórico social como factor de producción y referencialidad literarias y la contribución de la literatura al conocimiento de la realidad e identidad del subcontinente americano. Raúl Bueno era también muy claro al respecto al plantearse «El sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas» (*apud* VV. AA., *op. cit.*; cito por Bueno, 1991: 86): «aún no hay una teoría de la literatura latinoamericana». El problema procedería de la tendencia a la universalidad teórica literaria y de la limitación única y exclusiva a la literatura culta y erudita ignorando la literatura popular, oral, tradicional, marginal, masiva, esto es, los sistemas literarios alternos. Ante el fracaso de la teoría, las innovaciones procederían del ámbito de la crítica e historiografía literarias:

La anhelada teoría de la literatura latinoamericana la están produciendo mayormente la crítica y la historia literarias latinoamericanas, por medio de dispositivos que ellas mismas se procuran ante la demanda de fidelidad y rigor que les hacen las literaturas de que se ocupan. En concreto, demanda de nuevos conceptos, categorías y modelos que representen y expliquen con exhaustividad, con certeza, los singulares fenómenos y objetos literarios de los que se hacen cargo (Bueno, 1991: 95).

Y en ambos casos, crítica e historia literarias, destaca el conocimiento de la realidad latinoamericana que, para Raúl Bueno, es imprescindible en todo punto, como pone de manifiesto en todos los ensayos que recoge en el libro que aparece en 1991, *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Precisamente en el estudio que da

título a la obra, no sin rechazar la teoría del reflejo en su versión clásica, afirma que «escribir en Hispanoamérica es escribir Hispanoamérica» (Bueno, *op. cit.*: 48).

Por tanto, sin desprestigiar las aportaciones de la teoría literaria general que podían servir en el ámbito latinoamericano y el carácter comprometido de toda acción, la propuesta de renovación de Bueno es extensa y detallada, en tanto que atiende a una pluralidad de elementos fundamentales:

- 1) El campo de los fundamentos epistemológicos y teóricos del proyecto y los supuestos meramente ideológicos que aquellos buscan remover. [...]
- 2) El sector de los modelos teóricos que buscan comprender la problemática global de las literaturas hispanoamericanas, en su heterogeneidad de sistemas y en sus distintos niveles de actualización (producción, circulación y consumo). [...]
- 3) El campo de categorías y modelos que buscan dar cuenta de las singularidades más o menos globales de nuestras literaturas [...], y en el cual se considera, entre otros problemas, el de las taxonomías heredadas del paradigma literario europeo.
- 4) El lugar de las concepciones y propuestas sobre la organización textual de cada tipo discursivo-literario de que se da cuenta en el punto anterior; es decir, el lugar de los modelos más ceñidos a una fenomenología textual.
- 5) La zona de los dispositivos que atienden el problema de las relaciones entre las literaturas y las realidades latinoamericanas, así como el problema de las mediaciones ideológicas entrañado por tales relaciones.
- 6) El terreno de las propuestas teóricas destinadas a fundamentar el ejercicio de la crítica literaria y de una historia literaria latinoamericanas, así como las interrelaciones constitutivas y de servicio entre teoría, crítica e historia literarias latinoamericanas.
- 7) Y (pero no finalmente) el campo de la diferencialidad de este proyecto teórico global, o de algunos de sus apartados, en relación a los sistemas teóricos europeo-norteamericanos [...] (Bueno, *op. cit.*: 102-103).

Raúl Bueno y Beatriz Pastor se ocuparon de redactar la «Introducción» a la edición de las actas del simposio de Dartmouth en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (VV. AA., 1989). Los críticos destacan el apoyo de instituciones como Casa de las Américas en Cuba, el Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos (CERLAG) de Venezuela, el Institute for the Study of Ideologies and Literatures de la Universidad de Minnesota y la Asociación para el Estudio de las Literaturas y Sociedades de América Latina (AELSAL) en Europa. Las nuevas editoriales, como Casa de las Américas o Fundación Biblioteca Ayacucho, y la aparición de revistas dedicadas exclusivamente a la crítica y teoría de la literatura parecían augurar un momento óptimo para tratar estas cuestiones.¹⁵

Muestra de ello es que el año siguiente se celebró, también en el Dartmouth Collage de New Hampshire (bajo los auspicios del Departamento de Español y Portugués), el simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias II» (1989), cuyas actas fueron publicadas también por la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (VV. AA., 1991). Las sesiones dan cuenta del avance operado en relación a la problemática. La primera de ellas se dedica a «Literaturas nacionales, literaturas regionales, voces subalternas y sistemas literarios en América Latina»; la segunda a «Hacia una nueva histo-

¹⁵ Las revistas han tenido una enorme importancia en todo el proceso. Cf. el número monográfico de *Revista Iberoamericana*, dirigido por Jorge Schwartz y Roxana Patiño, dedicado a «Revistas literarias / culturales latinoamericanas del siglo xx», 2004. Cf. también Sosnowski (ed.), 1999.

riografía literaria en América Latina»; la tercera a «Teoría literaria y metodologías críticas: nuevos desarrollos»; y la cuarta a «Literatura e ideologías: viejos problemas, nuevas aproximaciones». Raúl Bueno y Beatriz Pastor ya señalan, en la «Nota introductoria», que el objetivo de estos simposios es crear un «Instituto de estudios culturales latinoamericanos», no de estudios literarios, a pesar de lo cual el peso de las colaboraciones cae del lado de lo literario y, lo que es más, muchas de ellas se centran en la reivindicación de críticos tradicionales como Henríquez Ureña, Ángel Rama o Martí. El elemento nuevo no es la presencia de los estudios culturales, sino, en todo caso, y en la primera sección, de culturas populares y tradicionales ignoradas hasta ese momento en el ámbito de las letras; tampoco la presencia de estudios de carácter práctico, aplicado, y de carácter teórico, lo realmente innovador es la presencia de varios intelectuales —Jean Franco, Ileana Rodríguez y Walter Mignolo sobre todo— que van a cumplir un papel fundamental en la renovación teórica que se produce cuando se toma plena conciencia de que los estudios literarios en la época de la globalización (o transnacionalización, término que prefieren con frecuencia los autores latinoamericanos) deben hacer frente a otros retos como el colonialismo/postcolonialismo, la presencia del subalterno o el quiebre de las disciplinas tradicionales. Que el cuestionamiento de la crítica y teoría literarias que se estaba produciendo en América Latina se inscribe en la crisis generalizada de las humanidades no era ya ninguna novedad, promover la creación de unos estudios culturales para solucionar la crisis, inútil, como se podría comprobar con el tiempo.

El tercer simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias» se celebró el año 1991 (VV. AA., 1993). Si bien el interés por lo cultural se detecta claramente, este interés se centra siempre en la literatura. Las secciones lo ponen de manifiesto: primera, «Escritura de mujer y lecturas feministas en y sobre América Latina»; segunda, «Discursos culturales: unidad vs. multiplicidad»; tercera, «Escribir en/sobre América Latina: discursos literarios, políticos y críticos»; cuarta, «Los discursos del poder y el poder del discurso»; quinta, «Los otros en América Latina: apropiaciones, distorsiones y silencios»; sexta, «Historia y tradición literaria en América Latina: la ideología del género y el canon de formación»; y séptima, «Política y autonomía en las culturas de América Latina». Raúl Bueno, en sus palabras introductorias, ya no apunta a la constitución de unos estudios culturales latinoamericanos, aunque califica a los asistentes al simposio de latinoamericanistas y no de críticos o teóricos de la literatura, que es lo que son mayoritariamente, sino al estudio de «la actividad crítica y los estudios literarios, frente a la literatura y la cultura latinoamericanas» (Bueno, 1993: 11); un año antes de la celebración del Quinto Centenario, la necesidad de estudiar la literatura y la cultura propias, así como de determinar la relación de estas con el poder y de buscar nuevos modelos, marcan las intervenciones en el simposio.

El cuarto simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias» se dedicó a «Dos estudios literarios no Brasil» (VV. AA., 1994), un ámbito especialmente rico y no siempre considerado por producir sus obras en portugués, a pesar de que los estudios en historia literaria, cultura y literatura comparada son de un interés elevado. La conferencia inaugural, a cargo de Marisa Lajolo, es muy significativa: «Teoría da literatura no Brasil contemporâneo: o que é, como se faz e para que serve». En ella, la autora brasileña realiza una rigurosa revisión crítica de la producción crítica y teórica que se había producido en Brasil desde los años setenta, a la que une la labor desempeña-

da en algunas universidades, aportando incluso datos sobre las tesis doctorales leídas, para concluir que en Brasil, como en otros muchos países, la teoría de la literatura existe, pero se desenvuelve sobre todo en el seno de las instituciones académicas. Neil Larsen (1994) afronta la cuestión de la teoría crítica brasileña y los *cultural studies* en un artículo en el que (pre)dominan los intereses literarios y en el que ni la misma Larsen se muestra convencida de la existencia de unos *cultural studies* portadores de una identidad y especificidad propias. No olvidemos que, en 1964, Afrânio Coutinho había estudiado «A crítica literária no Brasil», ensayo riguroso y fundamental en el que aborda la evolución histórica de esta crítica, la temática, los métodos de estudio de la obra literaria, e intenta ofrecer una clasificación de ella, las lenguas y culturas en que se manifiesta y las figuras principales.

Desde Alemania llega también el material del número monográfico «Crítica literaria, hoy», publicado en la revista *Nuevo Texto Crítico*, coordinado por Carlos Rincón y Petra Schumm, que recoge las actas del congreso «Celebraciones y lecturas: La crítica literaria en Latinoamérica», realizado por el Zentralinstitut-Lateinamerika de la Freie Universität y el Iberoamericanisches Institut de la Fundación Preussischer Kulturbesitz en noviembre de 1991, en el Berlín recientemente reunificado. La labor de Carlos Rincón, que llevaba varias décadas dedicándose a la investigación de los estudios literarios latinoamericanos, es excelente, ya que logra reunir un amplio número de críticos, teóricos y culturólogos que se inscribían en tres ejes temáticos fundamentales: el desbordamiento del concepto hegemónico de lo literario; la mayor atención prestada a la función que desempeña lo literario en el establecimiento de hegemonías económicas, políticas y culturales; y los intentos de fundir en la era del auge de las telecomunicaciones la historia de la literatura con la historia de los medios de comunicación de masas.

La gran aportación del congreso consiste en el reconocimiento explícito, sin dramatismo alguno, de la crisis presente no solo en la literatura y la crítica literaria, sino también en las sociedades, la política y la cultura. Se impone, pues, la constitución de nuevos paradigmas, que ya no pueden ser los paradigmas teóricos literarios vigentes en el siglo xx, como el formalismo, la estética de la recepción o el deconstructivismo. Los métodos monológicos han de sustituirse por la problematización llevada a cabo desde una perspectiva epistemológica de las premisas y ritos canónicos de la crítica tradicional y las problemáticas de las que se ha ocupado, ya que el lenguaje literario no es transparente y con el nombre *literatura* se alude a diferentes discursos y artefactos que se entretajan con otros discursos y artefactos y son objeto de múltiples saberes. La crítica cultural, tal como aparece en el volumen monográfico, se considera ejemplar en tanto que se dan cita en ella los procesos materiales y la reflexión epistemológica, la investigación histórica y el interés por la constitución de la significación, la investigación transdisciplinaria y las exigencias de rigor epistemológico.

Para concluir, hay que decir que la crisis existe, aunque no es exclusiva ni de los estudios literarios ni de Latinoamérica. Aun así, la superación de dicha crisis, para estos autores, pasa por una profunda revisión crítica y teórica en la que se amplían los horizontes de la crítica literaria tradicional y se introduce la cultura —ya sea tradicional o de masas— como elemento fundamental para desarrollos futuros de la actividad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACHUGAR, Hugo (1994). *La Biblioteca en ruinas. Reflexiones desde la periferia*. Montevideo: Trilce.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1957). *La crítica literaria contemporánea*. Buenos Aires: Gure.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1961). *Crítica interna*. Madrid: Taurus.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1971). *Métodos de crítica literaria*. Madrid: Revista de Occidente.
- ARDAO, Arturo (1980). *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos-Consejo Nacional de la Cultura.
- BEVERLY, John (1993). *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BEVERLY, John (1995). «¿Hay vida más allá de la literatura?», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* (Caracas), 6, jul.-dic., pp. 23-40.
- BUENO, Raúl (1991). *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana.
- BUENO, Raúl y PASTOR, Beatriz (1989). «Introducción», en VV. AA., *Actas del Simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias» (Dartmouth, abril 1988)*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Dartmouth Collage, Dep. of Spanish and Portuguese, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, vol. 15, 29 (monográfico).
- BUENO, Raúl y PASTOR, Beatriz (1991). «Introducción», en VV. AA., *Actas del Simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias II» (Dartmouth, abril de 1989)*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33, 1.º semestre (monográfico dirigido por Beatriz Pastor y Raúl Bueno).
- BUENO, Raúl y PASTOR, Beatriz (1993). «Palabras introductorias», en VV. AA., *Actas del Simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias III» (celebrado en 1991)*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38, 2.º semestre (monográfico dirigido por Beatriz Pastor y Raúl Bueno).
- COUTINHO, Afrânio (1964). «A crítica literária no Brasil», *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), XIV, 2, april-june, en línea: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/nobrasil.html> [consulta: 05/06/2012].
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.) (1972). *América Latina en su literatura*, 3.ª ed., México: Siglo XXI (UNESCO, 1976).
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1972). «Para una teoría de la literatura hispanoamericana» en Fernández Retamar (1975), *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 41-52.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1975). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas.
- FRANCO, Jean (1994-1995). «El ocaso de la Vanguardia y el auge de la crítica», en Rincón y Schumm (eds.), *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario en Nuevo Texto Crítico*, 14/15 (monográfico), pp. 11-22.
- GIL MONTOYA, Roberto (2000). «Teoría y crítica literaria en Hispanoamérica», *Revista de Ciencias Humanas* (Colombia), 22, en línea: <http://www.utp.edu.co/%7Echumanas/revistas/revistas/rev22/gil/htm> [consulta: 05/01/2015].
- LARSEN, Neil (1994). «La teoría crítica brasileña y la cuestión de los *cultural studies*», en VV. AA., *América Latina: Novas Direções em Teoria e Crítica Literárias IV: «Dos estudos literários no Brasil»*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Berkeley), n.º 40 (monográfico dirigido por Beatriz Pastor y Raúl Bueno, editado por Rodolfo A. Franconi), pp. 155-164.
- MIGNOLO, Walter (2005). *The Idea of Latin America*. London-New York: Blackwell Press.
- OSORIO TEJADA, Nelson (1976). «Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana», *Casa de las Américas*, 16, 94, pp. 6-75.
- OSORIO TEJADA, Nelson (1989). «Situación actual de una nueva conciencia crítico-literaria», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), 29, 1.º semestre, pp. 285-294.

- OSORIO TEJADA, Nelson y MEDINA, J. R. (eds.) (1995-1998). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, 3 vols. Venezuela: Biblioteca de Ayacucho-Monte Ávila Editores.
- PIZARRO, Ana (1986). «El discurso literario y la noción de América Latina», en VV. AA., *1.º Seminario Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Univ. Federal do Rio Grande do Sul, vol. 1, pp. 7-14.
- PORTUONDO, José Antonio (1949). «Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana», *Cuadernos Americanos* (México), septiembre-octubre, pp. 238-248.
- PORTUONDO, José Antonio (1952). «Crisis de la crítica literaria hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre, pp. 88-101.
- RINCÓN, Carlos (1994-1995). «Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario», en Rincón y Schumm, 1994-1995, *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario en Nuevo Texto Crítico*, 14/15 (monográfico), pp. 5-10.
- RINCÓN, Carlos y SCHUMM, Petra (eds.) (1994-1995). *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario en Nuevo Texto Crítico*, 14/15 (monográfico).
- RUIZ, José E. (1978). «Del ensayo», en VV. AA., *Teoría de la crítica y el ensayo en Hispanoamérica*. La Habana: Ed. Academia, pp. 108-111.
- SCHWARTZ, Jorge y PATIÑO, Roxana (2004). *Revistas literarias / culturales latinoamericanas del siglo xx*, en *Revista Iberoamericana*, 208-209 (monográfico).
- SOSNOWSKI, Saúl (1987). «Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 447, pp. 143-159.
- SOSNOWSKI, Saúl (1990). «Crítica literaria hispanoamericana en Estados Unidos: Visiones desde la periferia», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31-32, pp. 72-89.
- SOSNOWSKI, Saúl (ed.) (1999). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- VV. AA. (1977). *La crítica literaria, hoy en Texto Crítico* (México), vol. 3, n.º 6, pp. 6-36 (monográfico).
- VV. AA. (1989). *Actas del Simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias» (Dartmouth, abril 1988)*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Dartmouth College, Dep. of Spanish and Portuguese, Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar», vol. 15, 29 (monográfico).
- VV. AA. (1990). *Teoría de la crítica y el ensayo en Hispanoamérica*. La Habana: Ed. Academia.
- VV. AA. (1991). *Actas del Simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias II» (Dartmouth, abril de 1989)*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33, 1.º semestre (monográfico dirigido por Beatriz Pastor y Raúl Bueno).
- VV. AA. (1993). *Actas del Simposio «Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica literarias III» (celebrado en 1991)*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38, 2.º semestre (monográfico dirigido por Beatriz Pastor y Raúl Bueno).
- VV. AA. (1994). *América Latina: Novas Direções em Teoria e Crítica Literárias IV: «Dos estudos literários no Brasil»*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Berkeley), n.º 40 (monográfico dirigido por Beatriz Pastor y Raúl Bueno, editado por Rodolfo A. Franconi).
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1949). *Teoría literaria*; vers. española de José María Gimeno, pról. de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1985.
- ZULETA, Emilia de (1983). «Direcciones de la crítica en Hispanoamérica», *Cuadernos del Sur* (Buenos Aires), 16, pp. 51-68.

CERVANTES EN LA ESCENA MADRILEÑA EN EL IV CENTENARIO DE SU MUERTE (TEATROS DEL CANAL Y TEATRO ESPAÑOL)*

José ROMERA CASTILLO
Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. ANTES DE ABRIR EL TELÓN

Antes de entrar en la materia objeto de este estudio quisiera realizar unas breves consideraciones.

1.1. EL TEMA EN SU CONTEXTO

Acabamos de celebrar el Día Mundial del Teatro (el 27 de marzo) y La Noche de los Teatros en Madrid (el 1 de abril), en 2016. Unas muestras más de la presencia activa del teatro en la vida social y artística de un país. Veamos algunos datos¹ referidos a la capital de España. En primer lugar, se constata que en 2013 la crisis teatral, como la paralela económica, tocó fondo, produciéndose una ligera mejoría en 2014. Según el *Anuario de la*

* Este trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid» (TEAMADCM), otorgado por la Comunidad de Madrid, con referencia H2015/HUM3366. Así como en una de las líneas de trabajo llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirijo, cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>. Por lo que respecta a las investigaciones teatrales en su seno, pueden verse especialmente dos apartados en su menú: «Estudios sobre teatro» (especialmente los estudios sobre el teatro en Madrid) y «Publicaciones».

¹ Tomo los datos del artículo: Sergio C. Fanjul, «La escena nunca muere», *El País*, 1 de abril de 2016, en línea: <http://lector.kioskoymas.com/epaper/viewer.aspx?noredirect=true>.

Sociedad General de Autores, correspondiente a 2014, en la capital se celebraron «el 31,8 % de las funciones de España (15 155) y a ellas asistieron el 34,6 % de los espectadores (4 183 858). Madrid acumuló el 53 % de la recaudación, 96,1 millones de euros. En todo el país, la asistencia a las salas aumentó un 8,2 % y la recaudación un 7,5 %». Para proseguir: «También encabeza Madrid los hábitos de asistencia: en la Comunidad un 20 % de la población acude al teatro una media de 1,8 veces por trimestre, según datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Es la sociedad más teatral de los países».

«Madrid es un referente en teatro», indica Jaime M. de los Santos, director general de Promoción Cultural, «y para la Comunidad esta disciplina es de máxima importancia. Además, es parte esencial del atractivo para el turismo cultural de la región». Para el Gobierno regional, los retos en este ámbito son dos. El primero, la descentralización de la cultura, a través, por ejemplo, de la Red de Teatros, que une a 64 municipios y por la que circulan exitosas obras como *La piedra oscura*, de Alberto Conejero y Pablo Messiez. Y el segundo, la creación de nuevos públicos.

«Vivimos en la cultura del *selfie*: en Madrid hay mucho dinero para promocionar eventos y actos, hacerse fotos y decir que se hace cultura. Pero el teatro público es insostenible», dice Enrique Salaberría, director del Grupo Smedia, que gestiona ocho salas y 4000 butacas. «El sector público debería dedicarse a llegar a donde no llega el privado. Es decir, apoyar el I+D, la investigación, y mantener el legado. Pero la creatividad da miedo a los políticos, porque no la controlan». Indica el empresario que ha notado el repunte: en la última temporada Smedia ha crecido un 20 % en público y recaudación. «La subida del turismo ayuda».

El género musical es una de las modalidades teatrales de mayor éxito y crecimiento en Madrid, y Stage Entertainment una de las productoras más potentes.² «Nosotros vivimos en una burbuja con *El Rey León*, que siempre llena, pero sabemos que la situación del teatro no es nada fácil. Por ejemplo, nuestro nuevo estreno en Madrid, *Sister Act*, está costando», indicaba Julia Gómez Cora, la directora general de la empresa, que en septiembre próximo estrenará su nueva producción, *El hombre de La Mancha*. Gómez Cora echa en falta más colaboración entre el sector público y el sector privado, y también entre las diferentes productoras entre sí.

Hay bastante indefinición con la cultura en el Ayuntamiento, y no sabemos qué se va a hacer con el teatro. Nos gustaría hablar de coproducciones, de que no hubiese batalla entre lo público y lo privado, y que nos ayudasen con la promoción. También apostamos por una taquilla en la plaza de Callao para que la gente pueda comprar entradas.

Coincide en que el aumento del turismo se empieza a notar en el sector, pero ahora llega un problema cíclico. «El sol, las buenas temperaturas y las terrazas son grandes enemigos del teatro». Hasta aquí unas pinceladas de cómo ven los empresarios la situación teatral madrileña. Por el contrario, creo que conviene que le echemos un vistazo, aunque sea fugaz, a la programación de unos teatros públicos en la capital, fijándonos en un acontecimiento concreto, cual es la celebración de un centenario en abril de 2016.

² Véase la sección dedicada a los «Musicales», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016, págs. 487-556).

1.2. ANTE LA EFEMÉRIDES CERVANTINA

Se cumplen cuatrocientos años, en abril de 2016, de la muerte de dos insignes creadores: Miguel de Cervantes y William Shakespeare. Con tal motivo, tanto en España como en el Reino Unido, se han organizado una serie de actividades que aquí no puedo pormenorizar. Señalaré solamente que mientras que los británicos han preparado unos grandes fastos, en España, a su vez, aunque a su manera, se ha hecho lo propio, como puede verse en la web de la Acción Cultural Española (ACE), dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (http://www.accioncultural.es/es/centenario_muerte_cervantes).³

Por razones de espacio, no puedo hacer un recuento de todo lo preparado y realizado ya para tal conmemoración: desde la excelente exposición en la Biblioteca Nacional, *Miguel de Cervantes: de la vida al mito* (desde el 4 de marzo al 22 de mayo), a través de 210 piezas, o el micrositio *Cervantes en la BNE* (<http://cervantes.bne.es/>), pasando por diversos actos culturales de todo tipo hasta llegar, por ejemplo y entre otros, a los estudios biográficos recientes. Señalaré tres:

- El de José Manuel Lucía Megías, *La juventud de Cervantes, una vida en construcción* (Madrid: EDAF, 2016), centrado en los primeros 33 años del escritor, desde su nacimiento en 1547 a su vuelta del cautiverio de Argel en 1580.
- La audaz biografía de Jordi Gracia, *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía* (Madrid: Taurus, 2016), en la que se narra la experiencia vital y el proceso intelectual del autor del *Quijote*.⁴
- O, por poner un ejemplo más, la recreación novelesca que hace Amando de Miguel, en *Don Quijote en la España de la reina Letizia* (Madrid: Stella Maris, 2016), al situar a Alonso Quijano en nuestros días y ver cómo este ve e interpreta situaciones y costumbres de hoy.

2. LA CONMEMORACIÓN CERVANTINA Y EL TEATRO

Indicaré, ante todo, que han sido numerosos los trabajos sobre las obras teatrales, así como sobre las adaptaciones de otros textos de Cervantes llevados a las tablas en los años recientes. Solamente remitiré a una entrega última. Me refiero al número monográfico de la revista *Don Galán*, n.º 5 (2015), *Cervantes a escena*, con artículos, especialmente, de Fernando Doménech, «Cervantes en los teatros Nacionales» y de Jerónimo López Mozo, «La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)» (<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/sumario.php>), realizado con motivo del centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, por ser 2015 otro año señero conmemorativo de nuestro autor. Mi intervención supone un paso más, cual es trazar un breve panorama de lo que ha sucedido hasta abril de 2016 (especialmente), advirtiendo, de

³ Más información para las dos conmemoraciones en http://www.accioncultural.es/es/homenaje_400_aniversario_muerte_cervantes_y_shakespeare.

⁴ Además del folleto de Jordi Gracia, *Un mar de historias: Cervantes* (Barcelona: Editorial Mediterrània, 2015), donde se acerca a los jóvenes a la vida y obra del insigne autor.

antemano, que no voy a dar cuenta de todos los acontecimientos dramaturgicos que han tenido, están teniendo y tendrán lugar con tal ocasión, sino que me referiré a unos cuantos botones de muestra que yo considero de interés.

Por ello, en este trabajo, dejando a un lado lo que en la esfera de los teatros privados se ha realizado, así como los espectáculos que se han llevado en el aniversario de W. Shakespeare, me centraré en dar unas sintéticas pinceladas sobre lo que se ha puesto en escena en 2016 (hasta el mes indicado), en la capital de España, del autor del *Quijote*, en dos teatros públicos: en los Teatros del Canal, de carácter autonómico (pertenecientes a la Comunidad de Madrid), y en el Teatro Español, de ámbito municipal.

Las producciones llevadas a cabo por un organismo estatal con tal motivo, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), han sido estudiadas por mí en otro de mis trabajos, al que remito.⁵ Apuntaré que la CNTC, creada en 1986, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, a lo largo de los años ha puesto en escena diversas piezas de teatro de Cervantes:⁶ *La gran sultana* (1992), dirigida por Adolfo Marsillach; *Maravillas de Cervantes. Entremeses, magias, engaños, habladurías, elecciones, celos, hipocresías y otras fiestas* (2000), una adaptación realizada por Andrés Amorós, con dirección de Joan Font; *Viaje del Parnaso* (2005), dirigida por Eduardo Vasco; *La entretenida* (2005), con dirección de Helena Pimenta;⁷ más *El coloquio de los perros* (2013), *En un lugar del Quijote* (2013) y *Cervantina* (2016), estas tres últimas puestas en escena en coproducción. Como se ve, la presencia de las obras teatrales cervantinas en este ámbito estatal ha sido en esta efemérides no muy escasa, sino escasísima, y, además, en lugar de representar una de sus obras, se ha recurrido, a través de la compañía Ron Lalá, a un popurrí de fragmentos de diversas piezas en un tono jocoso, acompañado con música. Siempre son mejores las voces que los ecos.

Por otra parte, la joven CNTC tenía previsto poner en escena, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, del 28 al 31 de julio de 2016, *Pedro de Urdemalas*, con versión de Jerónimo López Mozo y dirección de Denis Rafter.

Como se ve, la atención a esta efemérides por parte de la CNTC no ha sido mucha y, por otra parte, escasamente significativa. Qué menos que haber realizado la puesta en escena, con producción propia, de una de los obras de Cervantes por la compañía veterana y, además, haberla puesto en escena a finales del mes de abril, ya que *Cervantina* se representó en el Teatro de la Comedia de Madrid, del 14 de enero al 6 de febrero de 2016, iniciando después una gira por diversos lugares de España, bajo la dirección de Yayo Cáceres.

⁵ Véase, de José Romera Castillo, «Hallar pájaros en los nidos de antaño. La Compañía Nacional de Teatro Clásico en las efemérides de Cervantes y Shakespeare», en el Homenaje a la profesora Aurora Egido, que publicará próximamente la Universidad de Zaragoza.

⁶ Además de la obra de Guillén de Castro, *El curioso impertinente* (2007), basada en el relato de igual título, inserto en la primera parte del *Quijote*.

⁷ Véase el número monográfico, *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, de *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 21 (2005), 260 pp. (dirigido por Antonio Rey Hazas y editado por Mar Zubieta) sobre los cuatro montajes que la CNTC ha montado: dos comedias muy diferentes entre sí, *La gran sultana* y *La entretenida*; un espectáculo de entremeses, *Maravillas de Cervantes*; y una adaptación de su único poema extenso, *Viaje del Parnaso*. La edición incluye tanto los textos que acompañaron a los estrenos respectivos como un abundante material gráfico relativo a cada puesta en escena, etc. (<http://teatroclasico.mcu.es/2015/08/15/cervantes-en-la-compania-nacional-de-teatro-clasico/>).

3. ÁMBITO AUTONÓMICO: TEATROS DEL CANAL

Ante todo, indicaré que en este espacio es preciso destacar que en la programación de la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid (http://www.madrid.org/clas_artes/red/), en el primer semestre de 2016, solo se programó *Cervantina*, de Ron Lalá —espectáculo al que me acabo de referir—, en Torrelodones, Getafe, Móstoles, Pozuelo de Alarcón, San Fernando de Henares y Fuenlabrada (http://www.madrid.org/clas_artes/red/cervantina.html). Como se ve, la atención de la Comunidad a este evento también ha sido escasa, aunque algo se ha hecho, como indicaré a continuación.

3.1. ENTREMESSES (UNA REPOSICIÓN)

En una de las empresas teatrales más importantes de Madrid, el Teatro de la Abadía, un centro mixto (privado, aunque auspiciado por la Comunidad de Madrid) de estudios y creación escénica, fundado por el gran actor José Luis Gómez en 1995, los entremeses cervantinos han tenido presencia significativa. En efecto, de los ocho entremeses que Cervantes tenía escritos y que se publicaron en 1615 (pese a que no pusieron en escena en su tiempo), José Luis Gómez eligió para el segundo montaje del teatro, en 1995, bajo su dirección, tres piezas de las ocho del género: *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*, con escenografía a partir del diseño de José Hernández, espacio sonoro de Eduardo Aguirre de Cárcer, iluminación de Juan Gómez Cornejo y vestuario de María Luisa Éngel. El espectáculo se volvió a montar para conmemorar los veinte años de la creación de la iniciativa, del 17 de diciembre de 2014 al 15 de febrero de 2015. Y después, con motivo de la efemérides que nos ocupa, volvió a representarse en el mencionado espacio madrileño, del 22 de diciembre de 2015 al 10 de enero de 2016. El director, como señala José Catalán Deus:

Ha contado con pocas y sinceras palabras —las que se echan de menos tantas veces en los programas de mano— el proceso de realización de la obra: la inmersión en la prosodia cervantina guiados por Agustín García Calvo, el certero estudio de los códigos de la *Commedia dell'Arte* italiana que Cervantes conoció y adaptó, la introspección en esa memoria rural colectiva que todos llevamos dentro, la unificación escénica en torno a un árbol, seco o invernal, en todo caso sin hojas, metáfora de las crudas esencias de esta tierra; la caracterización de los personajes con ropas y utensilios de nuestros sueños profundos, cantos y bailes, refranes y muecas (<http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2015/01/11/entremeses-de-plato-unico-cervantes-abadia-teatro.shtml>).

Los tres entremeses, con un gran tono caricaturesco, se enlazan entre sí a través de canciones, bailes o refranes. Un excelente espectáculo⁸ alabado tanto por la crítica como por el público.⁹

⁸ Cf. las palabras de Juan Goytisolo al respecto en <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/423/entremeses/>.

⁹ Entre otras puestas en escena, señalaré que la Compañía Corrales de Comedias Teatro —nacida en Almagro en 1994 y especializada en nuestro teatro áureo—, el día 23 de abril pondría en escena tres entremeses: *La cueva de Salamanca*, *El vizcaíno fingido* y *El rufián viudo llamado Trampagos*, bajo la dirección de Ernesto de Diego, en la Biblioteca Nacional de España (<http://www.bne.es/es/Actividades/2016/Cervantes/entremeses.html>).

3.2. RINCONETE Y CORTADILLO

Por su parte, la compañía SeXpeare («los punkis del humor»), en la sala Negra de los Teatros del Canal, puso en escena, del 17 de febrero al 13 marzo de 2016, *Rinconete y Cortadillo*, una de las novelas ejemplares, con adaptación de uno de los dramaturgos jóvenes de gran interés, Alberto Conejero —autor de uno de los grandes éxitos de la temporada teatral madrileña, *La piedra oscura*—, bajo la dirección de Salva Bolta e interpretación de Rulo Pardo y Santiago Molero: unos pícaros amigos, a través de cuyas acciones hay una severa crítica social, recrados por el director «con mucho humor, irreverencia, amor, ternura y también con un cierto patetismo» (<http://www.guiadelocio.com/madrid/teatro-y-danza/rinconete-y-cortadillo-sexpeare-en-teatros-del-canal>).

Rinconete y Cortadillo, que tratan de quitarse la fama de pícaros que les dio su autor, se reencuentran con Cervantes en las inmediaciones del Café Gijón. El final abierto de la obra es un buen punto de partida para la escenificación de la misma:

¿Qué ocurrió con Rinconete y Cortadillo después del éxito de esta novelita ejemplar? En esta puesta en escena, los verdaderos Pedro del Rincón y Diego Cortado quieren ajustar cuentas con Cervantes por haber publicado a sus espaldas un episodio fugaz de sus vidas pero que les ha condenado por siempre a responder a la imagen de pícaros. Un éxito de juventud del que nunca se pudieron recuperar. Como El Gordo y el Flaco o Los Pecos, Rinconete y Cortadillo están condenados a seguir juntos para sobrevivir. Pero quizá ahora ha llegado la ocasión de limpiar su nombre. Rinconete y Cortadillo es una comedia sobre la picaresca, los niños prodigio, la amistad, la lucha entre la realidad y la ficción y sobre los parias con los que Cervantes dio paso a la modernidad (<http://madridesteatro.com/rinconete-y-cortadillo-en-los-teatros-del-canal/>).

4. ÁMBITO MUNICIPAL: TEATRO ESPAÑOL

4.1. NUMANCIA

Por lo que respecta a los teatros municipales de Madrid (Fernán Gómez, Circo Price, Naves del Matadero y Conde Duque), reseñaré la programación última teniendo en cuenta la efemérides cervantina, con dos producciones.

Una, la puesta en escena de la obra más famosa de Cervantes, *El cerco de Numancia*, escrita en 1585, sobre la resistencia heroica que los numantinos hicieron al cerco llevado a cabo por el romano Escipión. La pieza *Numancia* (<http://teatroespanol.es/392/numancia/>), también llamada así, inserta dentro de las obras de cerco que estaban de moda entonces, con protagonistas colectivos (el de los sitiados y el de los sitiadores), se escenificó en la sala principal del Teatro Español, del 16 de abril al 22 de mayo de 2016, con versión de Luis Alberto de Cuenca y Alicia Mariño y dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.

He aquí una breve sinopsis de la pieza:

Esta tragedia describe la irremediable fatalidad a que se ven abocados los numantinos desde el comienzo. Numancia, una ciudad celtibérica, resiste desde hace años a las tropas del general romano Escipión, cuyas tropas han relajado sus costumbres. El general arenga a

sus tropas y decide que cavén un foso para tomar por inanición la plaza. Su plan para derrotar a los belicosos arévacos es esperar a que se les terminen los víveres y que el hambre les vaya consumiendo poco a poco. Pero los Numantinos antes de convertirse en esclavos de la República romana ejercen el derecho de la libertad, y las mujeres proponen el suicidio colectivo que frustrará la honra de la victoria al romano Escipión (<http://madridesteatro.com/numancia-en-el-teatro-espanol/>).

Como se constata también en la web de la programación del teatro: «*Numancia* es un rugido de libertad. Una historia contradictoria, compleja y quijotesca. Un grito angustioso de rebeldía, de resistencia y sobre todo una lección de dignidad, de no darse nunca por vencidos, ni aún vencidos». Para rematar: «Cervantes es el abogado de los desheredados y en *Numancia* encuentran su biblia laica. Tragedia esperanzada esta *Numancia* de 2016».

Es, por tanto, la única pieza completa de Cervantes que se escenificó en esta efemérides en un teatro público, antes del verano.

Añadiré una curiosa nota. Juan Carlos Pérez de la Fuente, que dirigía el Teatro Español y coordinaba el resto de salas municipales, nombrado por la anterior alcaldesa del Partido Popular, Ana Botella, en julio de 2014, de entre los tres finalistas (Gerardo Vera, Ignacio García y Pérez de la Fuente), fue destituido por el nuevo equipo de gobierno del Ayuntamiento de Madrid, sin duda alguna por razones ideológicas, desconociéndose quién le sucederá o si habrá un director diferente para cada espacio (que será lo más probable).¹⁰ De nuevo, y una vez más, criterios ajenos al teatro intervienen en su trayectoria (ahora y antes).

4.2. QUIJOTE. FEMENINO PLURAL

La otra obra puesta en escena fue *Quijote. Femenino plural* (<http://vozpopuli.com/ocio-y-cultura/79283-un-quijote-en-clave-de-mujer-llega-al-teatro-espanol-fue-cervantes-el-primer-feminista>), que tras su paso por diversas ciudades (Nueva York, Almagro, Santander y Toulouse) llega al Teatro Español, a la sala Margarita Xirgu, del 14 al 1 de mayo de 2016, con versión de Ainhoa Amestoy, dirección de Pedro Villora e interpretación de Lidia Navarro y la propia Ainhoa Amestoy, producido por la compañía Estival Producciones.

El espectáculo, basado en las aventuras del famoso hidalgo Don Quijote de la Mancha:

Examina las mujeres que pueblan la obra de Miguel de Cervantes mediante la atenta mirada de Sanchica, la hija del fiel escudero Sancho Panza. Y es que Teresa Panza manda a la muchacha de tan solo 15 años tras la pista de ambos caballeros al no fiarse del enloquecido Alonso Quijano. Así, personajes como Doña Rodríguez, la Condesa Trifaldi, Claudia Jerónima, Maritornes o Dulcinea se van cruzando en su camino ofreciendo la oportunidad al espectador de conocer más en profundidad la forma de ser de estas mujeres (<http://www.esmadrid.com/agenda/quijote-femenino-plural-teatro-espanolsthash.aPPXU9Xv.dpuf>).

¹⁰ Cf. Sergio C. Fanjul. «La escena nunca muere», *El País*, 1 de abril de 2016 (<http://lector.kioskoymas.com/paper/viewer.aspx?noredirect=true>).

4.3. PINGÜINAS

Con motivo de los dos centenarios cercanos, tanto el de la publicación de la segunda parte del *Quijote* como el de la muerte de Cervantes, en el intermedio temporal, el director del Teatro Español de entonces, Juan Carlos Pérez de la Fuente, encargó al dramaturgo Fernando Arrabal un texto en homenaje al insigne escritor para conmemorar el doble aniversario.

El resultado del encargo fue *Pingüinas*¹¹ —aves insólitas e inatrapables—, un homenaje a Cervantes a través de diez mujeres moteras o pingüinas muy cercanas a él, las *Cervantas*: la abuela (Torreblanca), la madre (Leonor), la tía paterna (María), las hermanas mayor y menor (Andrea y Magdalena), la otra hermana (Luisa, la monja), la prima paterna (Martina), la sobrina carnal (Constanza), la esposa (Catalina) y la hija natural (Isabel), que esperan a un Clavileño que las lleve a la luna. Esta aventura «quijotesca-cervantina-arrabalica» —aunque sea en un centro psiquiátrico, como sabremos al final—, en la que diez pinguinas «libres, e insobornables» pivotan, cual dervichas, alrededor de Miho (Miguel de Cervantes, con interpretación muda), se estrenó en la Naves del Español-Matadero, precisamente en la sala Fernando Arrabal, el día 29 de abril de 2015, bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, con producción del Teatro Español y un reparto encabezado por Ana Torrent, Marta Poveda y María Hervás (<http://madridesteatro.com/pinguinas-de-fernando-arrabal-en-el-teatro-espanol/>).

Como señala Arrabal en la introducción de la edición del texto:

Son mujeres echadas para adelante; de armas tomar, de rompe y rasga; excepcionales. Todas (salvo madre, abuela y esposa) son solteras, aventureras, pecadoras, santas... capaces de querellarse con sus queridos de gala. Libres e inteligentes. El tipo de mujer enamorada al llegar y espeluznante al reivindicar (p. 13).

Un doble objetivo perseguido en una esfera loca y transgresora (típica marca arrabaliana): rendir homenaje tanto a Cervantes como al papel de la mujer en la sociedad de entonces (y de ahora), que enlaza con la pieza que a continuación se constata. Estamos ante un producto más arrabaliano, es decir, más de lo mismo.

5. DOS APOSTILLAS

Para finalizar, añadiré dos acciones más en el ámbito estatal.

5.1. UNA DE TÍTERES EN EL TEATRO REAL

El retablo de Maese Pedro —uno de los pasajes del capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*, en el que el titiritero recorre La Mancha con un retablo para poner en escena una historia de amores y persecuciones entre moros y cristianos, acabando el hidalgo protagonista, confundiendo, una vez más, realidad con fantasía, a mandobles con los inocen-

¹¹ Texto publicado en Madrid: Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio S. A./Teatro Español, 2015 (con presentación de Juan C. Pérez de la Fuente e introd. de Fernando Arrabal).

tes títeres— fue utilizado por Manuel de Falla (1876-1946) para componer una ópera de cámara, por encargo de la Princesa de Polignac, entre 1919 y 1923, estrenada el 23 de abril del mencionado año, como concierto en el teatro San Fernando de Sevilla. La obra, que ha tenido numerosas representaciones tanto en España como fuera de ella, para la conmemoración de la muerte del ingenio español, se puso en escena en el Teatro Real de Madrid, en coproducción con Acción Cultural Española, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y otros organismos, bajo la dirección de Enrique Lanz —creador de la prestigiosa compañía granadina de Títeres Etcétera—, del 23 al 30 de enero de 2016 (http://www.accioncultural.es/es/retablo_maese_pedro). La producción se había representado en 2009 en el Liceo de Barcelona.¹²

Según Berta Muñoz Cáliz, el director:

Diseñó unas figuras gigantes articuladas y con movimiento (la de Don Quijote alcanzaba los seis metros de altura), inspiradas en la imaginería medieval, de acuerdo con la época del romance que Maese Pedro recitaba en la obra cervantina; pero también en técnicas constructivas de los títeres africanos y en el art brut, una mezcla de estilos en consonancia con el eclecticismo musical presente en la propia obra de Falla. Las figuras de mayor tamaño estaban situadas tras los cantantes y la orquesta, y al fondo del escenario se situó el teatrillo de Maese Pedro, con figuras de menor tamaño y de estética distinta a las de don Quijote y sus compañeros (Muñoz Cáliz, 2016: 205).¹³

5.2. FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

En la 39 edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, dependiente del ámbito estatal, del 8 al 31 de julio de 2016, bajo el lema de «¡Vive los clásicos!» —cuya programación puede verse en http://www.festivaldealmagro.com/programa_actual.php—, Cervantes y sus obras serían los protagonistas destacados, frente a la presencia de Shakespeare, que, en este caso, tendría un papel más secundario. La programación del festival se articulaba en tres grandes ejes dramáticos: el valor de la dignidad humana, la búsqueda del origen del mal y la reflexión sobre la mujer y su papel en la sociedad. Con tal fin, estaban programadas —como indicaba su directora, Natalia Álvarez— 101 representaciones a cargo de 52 compañías —siendo una de ellas la de la India, Margi Kathakali, como país invitado, con *Kijote Kathakali*—, 23 espectáculos, 6 exposiciones y 2 eventos especiales, además de varias actividades en torno al autor del *Quijote*. Como se señala en el reportaje de Julio Bravo:¹⁴

El maratón Cervantes que se podrá vivir hasta el día 31 de julio, fecha de clausura del festival, arranca el 8 de julio. Ese día la Compañía Nacional de Danza ofrecerá una suite del

¹² Puede verse un vídeo de unos 3:44 minutos (en Liceo, 2009): <https://vimeo.com/32717528>.

¹³ En «Teatro musical para niños: entre la banalización y la poesía escénica», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016, pp. 196-213). Por su parte, la Biblioteca Nacional organizó una exposición «*El retablo de Maese Pedro*. Una de títeres en la BNE» (del 1 de enero al 10 de abril de 2016).

¹⁴ Puede verse una más completa información al respecto en: Julio Bravo. «El festival de teatro clásico de Almagro celebra a Cervantes *por todo lo alto*», en *ABC.es*, 7 de abril de 2016 (http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-festival-teatro-clasico-almagro-celebra-cervantes-todo-alto-201604071331_noticia.html).

ballet Don Quijote en la Antigua Universidad Renacentista. Al mismo tiempo se estrenará Cervantes ejemplar, un espectáculo de Laila Ripoll y Mariano Llorente a partir de El licenciado Vidriera y El celoso extremeño.

Para proseguir a continuación:

El resto de espectáculos en torno a Cervantes son *Las Cervantas*, de Inma Chacón y José Ramón Fernández; *Rinconete y Cortadillo*, de SeXpeare —ya citado—; *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, con versión de Jerónimo López Mozo y dirección de Denis Rafter; *Mujeres cervantinas*, por la compañía Enlaces sonoros; *El licenciado Vidriera*, a cargo de Teatro del Temple; *El viejo celoso*, una coproducción de la compañía italiana Venezia inscena y la canaria Reymala; *Misterios del Quijote*, de Rafael Álvarez El Brujo; *Escrito en las estrellas*, una dramaturgia de Emilio Gutiérrez Caba sobre *El amante liberal*; *Cervantina*, de Ron Lalá —ya citado—; *Kijote Kathakali*, por la compañía india Margi, con dirección de Ignacio García; *El cerco de Numancia*, dirigida por Paco Carrillo; *La conquista de Jerusalén*, con dirección de Juan Sanz; *Man of La Mancha*, a cargo de la Banda Municipal de Almagro; *El Quijote*, por la Sociedad Musical La Paz, de San Juan, Alicante; *CervAntes y Después*, por Ara Musica; y *Cervantes en Rap*. A ello se suman tres propuestas en Almagro Off y dos más en el certamen de Barroco infantil.

Por su parte, la CNTC presentaría tres obras: *El Alcalde de Zalamea*, por la sección veterana; así como dos espectáculos por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, *La villana de Getafe*, de Lope de Vega y *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes, dirigida por Denis Rafter (como se indicó anteriormente). Un panorama muy pobre el de esta compañía estatal, cuyo fin no es otro que (re)presentar a la sociedad de hoy dramaturgias de nuestros clásicos para apostar por un mundo mejor. Menos mal que el correspondiente Festival de Almagro ha subsanado tamaño olvido con las puestas en escena —todo lo discutibles que se quiera— de un dramaturgo que si bien no alcanzó la altura que conseguiría con el *Quijote*, bien merecía rescatar algunas de sus obras del olvido. Y qué mejor ocasión que el IV Centenario.

6. CIERRE MOMENTÁNEO DEL TELÓN...

En el «Prólogo al lector» de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes se quejaba de que su teatro no hubiese tenido el éxito deseado, frente al de Lope, que se coronaba como el rey de la comedia:

Volví a componer comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese [...]. 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. [...] vendíselas al librero [...]; él me las pagó razonablemente [...]. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, al menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende [...] y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen.

Como escribió Cervantes al final de *Rinconete y Cortadillo*, «sucedieron cosas que piden más luenga escritura». A ello me atengo, por lo que a través de este breve repaso de la cartelera madrileña hemos comprobado que las instituciones públicas (todas: las tres) han apoyado, en un menor grado, la puesta en escena de obras, fusiones y adaptaciones de obras de Cervantes. Los espectadores de hoy han podido a través de las puestas en escena mencionadas (re)crear y (re)vivir escasamente el hálito cervantino.

En la Jornada II de *El rufián dichoso* (1615), la Comedia, en el diálogo con la Curiosidad, indicaba, como parte de la poética teatral cervantina, lo siguiente:

Ya represento mil cosas,
No en relación, como de antes,
Sino en hecho, y así es fuerza
Que haya de mudar lugares.

Quiero interpretar esta cita como que el teatro cervantino debe verse en la actualidad, no «como de antes» estrictamente, sino en *hecho* de hoy. Espejo en el que mirarse, en el que mirarnos, para ser mejores personas y ciudadanos. Asimismo, espero que lo enunciado anteriormente se reciba, como señalaba Cervantes de su teatro, «sin ofrenda de pepinos».

LA COPLA SEFARDÍ *HISTORIA DE PURIM*
SEGÚN LA VERSIÓN DE UN MANUSCRITO ALJAMIADO
DE SARAJEVO (1794) - VENECIA (1800 Y SS.)

Elena ROMERO CASTELLÓ
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

1. GENERALIDADES

Quiero, en primer lugar, dedicar el presenta artículo a mi querido amigo Miguel Ángel Garrido, con quien me ha unido una buena amistad a lo largo de los muchos años en que hemos compartido infinitas horas trabajando en el Consejo. He escogido este tema porque me permite incorporar al artículo la mención de Jacob Hassán: me consta que, por el gran aprecio y estima que profesaba a Miguel Ángel, también hubiera querido participar en este homenaje. ¡Vaya, pues, por los dos!

Debo precisar que la fiesta de Purim es la más alegre y festiva del calendario litúrgico hebreo, y que en ella, según se narra en el libro bíblico de *Ester*, se conmemora la salvación milagrosa de los judíos en la corte del rey persa Asuero, gracias a la intervención de la reina Ester y de su tío Mardoqueo. Las coplas de Purim, habitualmente cantadas en la celebración hogareña, se pueden dividir en tres grandes grupos: las de contenido folclórico sobre las normas y festejos de la celebración, las burlescas contra los malos de la historia y las históricas que versifican el relato bíblico añadiendo motivos del muy rico material midrástico o legendario hebreo.¹ A este último grupo pertenece la copla que aquí editamos.

¹ Sobre las primeras puede verse Romero (2011b), sobre las últimas Romero (1982; y en prensa), y sobre todas ellas Hassán (2010). Asimismo, sobre las leyendas hebreas que giran en torno al libro bíblico de *Ester* puede verse Romero (1989: cap. XVII, 563-621), donde se traducen del hebreo un amplio repertorio de dichos materiales legendarios.

El presente artículo se completa con un glosario de voces no hispanas, o que considero necesarias para la mejor comprensión del texto, y con la pertinente bibliografía.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LO PREVIO

La copla la escribió Šemuel ben Yišḅac Araña antes de la fecha de su primera edición en Constantinopla 1778, siendo su segunda versión la que nos ha dejado en su manuscrito David Bajar Mošé Hakohén (Sarajevo 1794-Venecia 1800 y ss.). Veamos, en primer lugar, lo que mis mayores en edad y gobierno han dicho sobre nuestra copla.

En el apartado que dedica a coplas de Purim, Molho (1960: 147-149), que al parecer no conoció esta copla, hace (p. 148) el siguiente escueto comentario general sobre el grupo de coplas históricas que nos ocupa: «Las cantigas de Purim son de diversa índole. Algunas de ellas relatan la historia del acontecimiento de la fiesta, exponiendo los sucesos en el mismo orden en que están narrados en el libro bíblico de *Ester* [...]».

Al ocuparse de *Historia Purim* (n.º V de su estudio), Hassán hace un amplio comentario que tiene, además, la ventaja de reseñar lo que Attias (1958) había dicho antes que él. Tras su bibliografía de versiones y precisando que está representada en seis textos (tres impresos² y tres manuscritos) de entre 1778 y 1923, dice así (Hassán 2010: 335-337) (los incisos entre corchetes son míos):

Tiene la copla v ciento veintisiete o ciento treinta y cuatro estrofas de cuatro versos largos heterométricos (predominan los de entre nueve y catorce sílabas). La rima es de tipo zejelesco, con vuelta en -ó, que en todas las estrofas ocurre en la palabra *no* [...].

Las letras iniciales de estrofa forman acróstico, que es alfabético doble en las estrofas 1-44 y onomástico [con algunos fallos] en las 45-68.

El contenido es narrativo. Cuenta la historia de Purim completa con gran riqueza de motivos midrášicos. Las estrofas iniciales (1-4) son de introducción y presentación de los personajes, y las finales (118-127) están dedicadas a la celebración de la fiesta y a la conclusión [...].

Establece luego la existencia de dos familias de versiones (A y B) y señala las diferencias generales entre ambas, siendo la versión B la más larga, con 134 estrofas. Sigue diciendo:

Como bien señala Attias [1958: 337], la copla es un calco fiel del piyut [poema litúrgico] hebreo *Mi kamoja* [del poeta hispano judío Yehudá Haleví]: «[...] engarzando [el autor] en ella leyendas rabínicas y midrašim, costumbres de Purim [...]».

Señala Attias [1958: 337] la pobre representación editorial de la copla, y no por desconocer la edición de C.9 [Constantinopla, 1778] dejó de tener razón. Su difusión en Oriente es muy limitada y no debió de sobrepasar las décadas finales del siglo XVIII. En Occidente, en cambio, hubo de ser popular [...], como lo muestran su inclusión en m/E [manuscrito de Tetuán-Gibraltar, 1824-1825] y la muy erosionada versión manuscrita que copió Larrea.³

² Sobre los textos impresos véase Romero (1992: núms. 24d, 27a y 233d).

³ Se refiere al texto publicado por Larrea (1952: vol. II, 173-183, n.º CVII, T. 217), a partir de una versión manuscrita, quizá latinada y quizá de Tetuán.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LO ACTUAL, NUEVAS APORTACIONES BIBLIOGRÁFICAS

Desde la finalización de *Purim* en 1976, Hassán siguió acopiando materiales, de manera que el número de versiones de ambas familias que hoy conocemos ha quedado ampliado de 6 a 9, de las cuales 4 corresponden a la familia A: 2 impresas (Constantinopla, 1778 y 1923) y 2 manuscritas (Sarajevo, 1794 y Kazanlik, 1812-1819), habiendo podido ahora manejar ese manuscrito de Kazanlik, que Hassán conoció pero no pudo usar directamente —su *m)DZ—.

Todas las versiones conocidas de esta copla en sus dos familias forman parte de un estudio más amplio que estoy preparando. En dicho estudio, la versión manuscrita que ahora edito solo aparece en el apartado de variantes de la versión A, que allí tomo como base la de Constantinopla 1778 (abrev. C778; cito también la edición de Constantinopla 1923: C923), por ser la más antigua que nos ha llegado. Pero dada su calidad textual, este lugar me ha parecido adecuado para editarla completa. Cabe, además, resaltar una singularidad de este manuscrito, pues como digo en el siguiente apartado, en fols. 154a-161a, anteriores a su versión A de *Historia Purim*, incluye inusitadamente otra de la familia B.

4. DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Veamos la descripción bibliográfica del manuscrito y de su versión de la copla.

Manuscrito titulado *Pizmonim veširim vetišḥaḥot*, de David Bajar Mošé Hakohén (Sarajevo, 1794-Venecia),⁴ fols. 165a-170b. Texto aljamiado.

Hassán (2010: m/B2 [= Attias, 1958: 341, n.º 7]); Romero (2011a: 491-493; y 2011b: 86-87, n.º 2[5]).

Versión A de 127 estrofas. Tiene acróstico alefático doble seguido de otro con el nombre del autor.

En la cabecera y en la mayoría de los folios: «Coplas de Purim». Entre la última estrofa del acróstico alefático (estr. 44) y la primera del onomástico (estr. 45) dice: «Simán [‘Acróstico’] “Aní [‘Yo’] Šemuel ben Yišḥac Araña ḥaḥac, Hy”».

Grafía vacilante: siempre *bet* con tilde; alternan *sin* y *sámej* (סיניוירייש *señores*).

Manuscrito misceláneo: contiene cuatro diferentes coplas de Purim de tema histórico, cuyos datos se podrán consultar en mi citado libro en preparación. Nuestra versión aparece tras otra de *Historia Purim* (fols. 154a-161a) de la familia B.

5. CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la transcripción a letras latinas del texto aljamiado me atengo al sistema adoptado por la revista *Sefarad* y expuesto con detalle por Hassán (1978); pueden verse allí las correspondientes equivalencias gráfico-fonéticas. He aplicado el mismo sistema para la transcripción del hebreo.

⁴ Uso fotocopia del ejemplar de la NIL (Jerusalén) Heb. 8.º 413. Pueden verse descripciones del mismo en Attias (1973: 305-307) y sus breves comentarios anteriores (1961: 17-18 [hebreo], 330 [español], y 68-69), así como Hassán (2010: 272-277) y las referencias de Romero que se indican en el párrafo siguiente.

Vocalizo según C778 y en todos los casos son mías la puntuación y la versalización, así como la indicación del número de estrofa. Marco en negritas seguidas —cuando es necesario— de corchete cerrado (]) las letras que forman el acróstico alefático y el onomástico.

Segmento el texto mediante epígrafes (numerados, centrados y entre corchetes) que separan las distintas etapas del relato. Como algunos folios están mordidos por el margen izquierdo; suplo entre corchetes las palabras o letras que faltan; marco entre barras inclinadas (/) lo que aparece escrito sobre la línea.

Por limitaciones de espacio me limito a dar en las notas solo algunas explicaciones que considero imprescindibles para la comprensión de los pasajes más oscuros del texto. Los interesados pueden recurrir a mi edición de los libros judeoespañoles en prosa *Alegría de Purim* y *Yismaḥ Yisrael*,⁵ donde se narran ampliamente los motivos que en el texto de la copla se formulan de forma muy parca.⁶

6. EDICIÓN DEL TEXTO

[1. *Prólogo*]

- 1 ']Oíd, señores, este nes y maravilla
que aconteció a la judería;
en [tiempo] de Hamán no se entendería
que hubiera escapamiento, no.
- 2 ']Y fue en días de Aḥašveróš, rey enmentado,
el Bet hamicdáš quedó sin seer fra[guado],
porque de él no fueron alicenciado [*sic*],
porque no dejó fraguarlo, no.
- 3 Baruj šemó ubaruj źíjró⁷
que a Vaští la mala del mundo la destero,
que ella el consejo le declaró
de no dejarlo fraguar, no.
- 4 Bendicho sea el alabado
que de muchos galuyot⁸ mos tiene escapado,
mijorado de este salvado,
que no podemos más sonportarlo, no.

[2. *Convite de Asuero y muerte de Vastí*]

- 5 Gadol fue el rey Aḥašveróš enmentado,
sobre ciento y veinte y siete ciudades enreinado;

⁵ Editados en Romero; Albarral (2013: caps. III y IV, respectivamente).

⁶ En mis explicaciones léxicas uso las siguientes abreviaturas: esp. *español*; fr. *francés*; hb. *hebreo*; it. *italiano*; y tc. *turco*.

⁷ La frase hebrea relativa a Dios significa «Bendito sea su nombre y bendita su mención».

⁸ Escrito por error gráfico גלייט *galijot*.

- de [l]ejos su fama ha'ndado,
lo que no lo merecía, no.
- 6 Grande fue el conyite que ordenó
en año de siete que enreinó;
los atuendos del Bet hamicdáš estrenó,
el mal que le vino no se lo pensó, no.
- 7 Dio pregón por todo su reinado,
príncipes y condes y duques [ha] conyidado:
que vengan todos al conyite alabado;
como este conyite no vino, no.
- 8 Dio mando en toda la judería:
que vengan chicos y grandes en toda vía;
Mordejay el šađic no lo quería,
les dijo que no fueran, no.
- 9 Hižo⁹ ella¹⁰ otro tanto siete días,
conydo kasdeas,¹¹ perseas y medeas;
comeres y beberes y muchas alegrías,
no sabe lo qué se le ordenó, no.
- 10 H]Ella también por las judías mandó
que vengan todas deśnudas en todo modo;
trabajar en días de šaḅatot ella encomendó,
no entendió que le alcan[zaba] el pecado, no.
- 11 Vino día seteno del beber,
el vino le enpezó a revolver;¹²
es mucho justo dárvalo a saber,
que no lo hay otro pasil,¹³ no.
- 12 Vino en descurso con su gente:
—La hermosa se conoce de enfrente
y es un grande presente,
que no hay su segundo, no—.¹⁴
- 13 Zoná ella venir quería
si la sarna no le salía
y, sobre todo, la cola que tenía,
lo que no se lo pensó, no.
- 14 Žilla¹⁵ era y muy deśhonrada,
le mandó a responder como descarada;

⁹ Por mor del acróstico alefático escrito ויהי, y así también *hella* al inicio de la estrofa siguiente.

¹⁰ Se refiere a Vašti, la esposa de Asuero.

¹¹ Escrito por error *kasreas*.

¹² El borracho es Asuero.

¹³ Escrito פאזיל; quizá haya que poner la palabra en relación con tc. *kepazelik* «vergüenza, deshonor» y tc. *kepaze* «vil, menospreciable».

¹⁴ Asuero, para mostrar la belleza de Vašti, ordena que comparezca desnuda, lo que ella hubiera aceptado gustosa; pero repentinamente se llena de sarna y le crece un rabo (véase la estrofa siguiente).

¹⁵ Escrito זיליאה; quizá haya que poner la palabra en relación con hb. זלה *žalá* y arm. זילה *žilá* «despreciable», y con tc. *zül* «degradación». También podría referirse a hb. זיל *zil* «flujo», ya que en las fuentes hebreas se dice de ella que padecía esta enfermedad.

- porque era mucho desmeollada
el cabo no se lo pensó, no.
- 15 Cádumes iban y venían en este hecho
para hacerle a ella el despecho;
dijo que no se ajuntaba de bajo de un techo,
que no pensaba en venir, no.
- 16 Carbar al rey se quería por esto,
tanta fue la rabia que se tomó presto:
—La cabeza se le rompa con tiesto
por lo que no quiso venir, no.
- 17 Tal hecha no tiene acontecido,
mujer que no escuche a su dolorido.¹⁶
Los sabios de los jidiós que sea venido [*sic*],
que no sean detenidos, no—.
- 18 —Tantos años hay que pasaron¹⁷
que la hojmá de moóotros [*sic*] quitaron—.
Porque ellos se espantaron:
después de matarla, no sea que la demande, no.
- 19 —Llama a los tus liídos,
los que son de ‘Amón y de Moab venidos,
porque son gente resabidos;
ellos te dirán lo que le harás y lo que no—.
- 20 Llamó a sabios de su gente
que vengan todos presto en caente.
Respondió Memuján el valiente:
—Este hecho no es de perdonar, no.
- 21 K]Cartas que se manden por todas las vías:
que ninguna mujer haga más fantasía[s],
porque le ronperán las encías
de no escuchar a su marido, no—.

[3. *Ester nombrada reina*]

- 22 K]Como el vino le salió de su tino
dijo que por ella mucho se afinó.
—¿Quién dijo que que [*sic*] quitara ya este espino?;
a lo pasado no hay remedio, no.
- 23 Llamá a los pregoneros del estado
que apregonen por todo mi reinado:
cualquer mujer hermosa que fuere topado,
que no se esconda ninguna, no—.

¹⁶ Forma burlesca por el esperable *marido*.

¹⁷ Son los sabios judíos los que responden, echando balones fuera para no intervenir en asunto tan peligroso.

- 24 La linda de Ester la trujeron,
la corona de Vaští le metieron;
afeite ni color no le pusieron,
que no tenía de menester, no.
- 25 [Mu]cho el rey de ella se maravía
y a el Dio bendicho mucho enaltecía,
pos que tal feigura crearía
que no se topa su segunda, no.
- 26 Mordejay le había encomendado
que su raza no fuera declarado
y ella bien lo ha guadrado,
que no lo supiera el rey, no.

[4. *La conjura de Bigtán y Teres*]

- 27 [No] pasó mucho tiempo de esto,
dos sinclavos del rey reniegaron en secreto,
entosegarlo se determinaron presto;
el Dio no quiço matarlo, no.
- 28 [No] sabían que Mordejay nebuá tenía,
también lašón de Taršiš entendía,
que de los setenta sanhedrín él venía;
no se lo pensaron esto, no.
- 29 [Si]n pensar Mordejay lo sintió
que tósigo en el pichel se metió;
a la reina Ester se lo denunció,
que no lo maten a el rey, no.
- 30 [Se] prebó este hecho en caente
y se topó que eran mala gente;
mandó que se enforquen en horca valiente,
que no quede zíjrón de ellos, no.
- 31 [‘O]d en libros de la membración¹⁸ se escribió
que el señor de Mordejay lo denunció,
lo que es su merecimiento no se le dio,
porque él no quiço, no.

[5. *Encumbramiento de Amán y desprecio de Mardoqueo*]

- 32 [‘Od] yamim dempués de esta hestoria
Aḥašverōš a Hamán enšalzó con vitoria;

¹⁸ Se refiere a las crónicas del reino.

- por su mal le fue esta goloria,
lo que no se pensaba, no.
- 33 Por veír lo metió en todo su reinado,
toda su ġente a él se han encorvado,
y el que no será escuchado
no será escapado, no.
- 34 Por puerta de la corte Hamán pasaba
y Mordejay a él no se alevantaba
ni menos a él se encorvaba,
que no hacía cuenta de él, no.
- 35 Sélem Hamán en el pecho llevaba,
a Mordejay él se lo amostraba;
el šađic los ojos al cielo alzaba:
—Dio, no me entregues en mano de éste, no—.
- 36 Šađic de [la] corte de el rey no se meneaba;
dolor le tomaba a Hamán cuando pasaba;
diġo que a todos los ġidiós mataba,
que no quedara pie de ellos, no.

[6. *Alegato de Amán ante Asuero; renuencias del rey*]

- 37 Con aquea rabia, delante de el rey salió
y por todos los ġidiós fitné les metió:
—Que ellos sirven a su Dio
y del muestro no hacen cuenta, no.
- 38 Quintales diez mil de plata aparejaré
y a tu treşoro yo los entraré,
por todos los ġidiós yo los daré,
que no quede ninguno, no—.
- 39 Respondió el rey: —Los ġidiós no te los venderé,
de su Dio de ellos yo me espantaré;
del rey Nebujadnaşar lo prebaré
que el cabo no le salió, no—.¹⁹
- 40 Respondió Hamán: —Esto era en tiempo pasado
cuando el Bet hamicdáş lo tenían fraguado,
estonces de su Dio era mamparado
que no los tocara ninguno, no—.
- 41 —Sabrás que son picadón en mi mano entregados
y de su Dio están bien recomenda[dos];
las suertes²⁰ en esta hora sean echados,
veremos si lo puede [*sic*] vender, [si no]—.

¹⁹ Sobre el final de Nabucodonosor, véase *Daniel* 4.

²⁰ Traducción de hb. *purim* «suertes»; es decir, se echa a suertes con el fin de averiguar cuál es el momento propicio para exterminar a los judíos del reino, según se dice en *Ester* 3:7.

- 42 Salió la suerte en el mes que padre de la Ley murió²¹
y no supo que en aquel mes mismo también nació;
el meollo de Hamán se le revolvió
porque no ha de tener escapamien[to, no].
- 43 Tešubá dio el rey: —La plata a ti será dado
y el su pueblo en tu mano sea entregado,
y toma también mi sortija a'lado,
que no manque nada de lo que penas, no—.

[7. *Discusión entre Mardoqueo y Ester*]

- 44 Tama[r]²² la linda, como esto sintió
que la ciudad de Šušán se arevolvió
y Mordejay saco y ceniza vistió,
no supo qué era esto, qué no.
- 45 'A]Ester le mandó vestidos para vestir,
Mordejay el šađic no lo quiçgo sentir,
porque Hamán está con grande batir,
que el Dio no le afirme lo que pensa, [no].
- 46 n]—No] entiendas de estarte callada
diciendo que tú ya eres escapada;
¿quén sabe si por esta hora fuistes enreinada?;
el Dio no deja su conpañã, no—.
- 47 í]—Ya oí que con mí estás arabiado
y no tengo yo culpa ni pecado
por malicia de Hamán el arematado,
que yo no supe de nada, no—.
- 48 Se]—Sabrás que más mal de éste tiene acontecido
y la fiucia del Dio no tenemos perdido;
con ayunos y oraciones mos tenemos acudido,
por esto no penses de no mezclarte, no—.
- 49 m]—Mira de acoçer todos los jidiós de Šušán
con todos los que moran hasta el Bašán
y ayunen treçe y catorçe y quince de nisán,
y yo también no dejaré de ayunar, no—.
- 50 u]Valido fue Mordejay en hora esta
de haçer baldar primer día de la fiesta,²³
porque el ayuno mucho apresta,
no baldó ninguno su palabra, no.

²¹ Se refiere a Moisés, quien murió en el mes de adar, lo que le parece a Amán un buen presagio para sus planes.

²² Escrito תמã tamã; posible error por *Tamar*, nombre con que también se denomina a Ester en las fuentes hebreas.

²³ Se refiere a la fiesta de *Pésaḥ* «Pascua».

[8. *Ester entra a presencia del rey*]

- 51 'e][El] día trecero de el ayuno vino,
Ester se determinó de quitar el espino;
delante el rey ella le vino,
porque no fue llamada, no.
- 52 l]La verga del oro el rey le expandió
y a su lado derecho la metió:
—Demanda lo que quieres, que todo haré yo,
que no amí otra que a ti, no—.
- 53 be]—Bendicho seas, rey enmentado:
tú con Hamán junto sos conyidado
al conyite mío que tengo aparejado,
que no haiga ningún ajeno, no—.
- 54 n]—Nada de lo que demandas no baldaré
y por Hamán mi carozza enyiaré,
y con él juntos gustaré—,
que el rey no entienda el hecho, no.

[9. *Causa de la inquina de Amán con Mardoqueo; consejo de sus sabios*]

- 55 Yi]Llevado fue Hamán a la corte de Šušán,
pasó alado de Mordejay bilšán,²⁴
la calza Mordejay era calzán,
no se meneó por él del todo, no.
- 56 š]Šadic [de] Mordejay el pie le estiraba,
el pero de Hamán mucho se arabiaba;
que era su esclavo le amostraba,
no podía rellevarlo, no.²⁵
- 57 ħa]ċajamim de los suyos llamó y denunció:
—No sabéš la honra que tuve yo
y para mañana só conyidado yo;
y no tengo gusto de nada, no.
- 58 c]Cruel de Mordejay me menospreció,
diće que por un pan le fui vendido yo,
y él a mí el pie me expandió,
por esto no tuvi ningún gusto, no—.
- 59 'Ar]Ira le tomó a Žereš la pera
de sentir hablas de tal manera,

²⁴ Según la tradición judía, así se adjetiva a Mardoqueo en *Esdrás* 2:2.

²⁵ Según la leyenda hebrea, Amán había necesitado vituallas para su ejército y Mardoqueo se las cedió a cambio de que se lo vendiera como esclavo; el documento de venta se había escrito y firmado en la suela de la bota de Mardoqueo.

- y ella fue la consejera,
que no medre ella ni alcance, no.
- 60 —Del palacio tuyo sea quitado
madero de cincuenta picos alabado,
Mordejay en él sea enforcado
y no ternás más angustia, no—.
- 61 'a)En la hora la forca en pies la paró,
de burlando en ella se meşuró;
mucho él de verla se alegró,
que no tenga otra alegría, no.

[10. *El insomnio de Asuero*]

- 62 n)Noche entera sueño del rey fue reyolvido:
—Libros de la membración sean traídos,
y presto sean abridos
si hay quen no se pagó su merecimiento, no—.
- 63 i)Llamado fue Šimší el escribano,
libros de la memoria le dieron en la mano;
el hecho de Mordejay lo meldaba en vano,
que no lo entendiera el rey, no.
- 64 i)Ya de suyo los libros se meldaron
que dos sinclavos en el rey rebellaron,
tósigo en el pichel le echaron,
a Mordejay no se le pagó su precio, no.
- 65 'a)El rey, como estas hablas sintió
que Mordejay el šađic lo descubrió,
mucho él se maravilló
cómo no se le pagó su merecimiento, no.
- 66 ھا]čarbado fue Šimší, el sofer,
hijo de Hamán el mamčer,
por la hecha que quiĝo hačer,
que no quería descubrirlo, no.

[11. *Asuero ordena a Amán premiar a Mardoqueo; evasivas de Amán*]

- 67 źa]Žar Hamán a la corte venía,
topar con el rey él quería;
el hecho de la horca díćir no lo podía,
porque no topó hora de díćirlo, no.
- 68 c)Como el rey vido a Hamán el pero,
díĵole: —Entra en mi treşorero
y tú de Mordejay haźte preĝonero;
no hagas de manco, no.

- 69 A Mordejay el šađic tómallo,
mi collar y mi manto y mi corona vístelo,
sobre el mijor caballo mío tú cabállalo;
no hagas de menos, no—.
- 70 —Muchos Mordejay hay en los jidiós nombrados
y todos son desbragados,
del piojo no son salvados;
no sé cuál de ellos es, no—.
- 71 —El Mordejay que está en la corte
que a el rey escapó de la muerte,
que se le ponga todo mi afeite;
no se le mengüe nada, no—.
- 72 —Señor rey, éste es uno de mis enemigos
y enemigo de mis padres los antiguos,
mucho de esto yo me afatigo,
porque no le conviene nada de esto, no.
- 73 A éste le ađasta una comarca de lugar enmentado
o algún comercho alabado,
de esta grandeza sea vedado
porque no le merece, no—.
- 74 Arabióse el rey con Hamán el pero:
—Yo no tomí a ti por consejero;
apregona delante Mordejay, el caballero:
el que el rey envelunta en él, no se le hace manco de esto, no—.
- 75 Hamán, que todo esto sintió,
ya vido que la estería [*sic*= estrella] le cayó;
el corazón mucho le batió,
esprito no le quedó, no.

[12. *Humillación de Amán*]

- 76 Ande Mordejay se le fue mucho ađatido,
con talet y tefilín lo topó enyolvido,
díjole: —Alevanta, viste este vistido,²⁶
que no hay segundo, no—.
- 77 En dinim de la quemišá²⁷ estaba entremetido,
con saco y ceniza estaba enyolvido,

²⁶ Por error del manuscrito, este verso pasa a ocupar el lugar de 77d de la versión de C778 y viceversa. Mantengo la formulación correcta de C778.

²⁷ Se refiere a las ofrendas de cereales nuevos o de flor de harina que había que llevar al templo el segundo día de Pascua, siendo la cantidad que debían ofrendar los sacerdotes la de un puñado (hb. *quemišá*), es decir, lo que cabe en un puño: Cf. Mišná, *Séder Codašim: Menahot* 10:3 y *Séder Mo'ed: Meguilá* 2:5-6, así como las prescripciones bíblicas de *Levítico* 2:1-2 y 23:6-17.

- con trecientos talmidim afriídos,
que ya era el trecer día que no comía, no.
- 78 —El puñado de la harina tuyo
enpujó diez mil quintales míos;
la carta de los cielos de lodo fue el sío,²⁸
por esto no se afirmó, no—.
- 79 Mordejay entendió que para matarlo vino,
que tal grandeza no le vino en el tino;
dijo a los ḥajamim: —No vos hagáš mi vecino,
no sea que vos quemedeš en mi braša, no—.
- 80 Díjole a Hamán: —Un poco seas detenido
hasta que coma un pedazo de pan afriído,
porque está muy enflaquecido,
no puedo menearme, no—.
- 81 —Mordejay el šađic levanta y te afeitaré
y vistido del rey te vestiré,
sobre el caballo del rey te caballaré;
no baldes palabra del rey, no—.
- 82 —Vistidos del rey así no los vestiré,
que en primero a el baño yo me iré
y después me araparé,
que de esta manera no los visto, no—.
- 83 Ester la reina mandó a pregonar:
«Todos los baños se han de cerar»;
telaques y berḥeros mandó a encarcelar,
que no se topara ninguno, no.
- 84 Presto Hamán a Mordejay al baño lo llevó
y él meśmo con su mano lo lavó,
ta[mbién] la cabeza él meśmo le arapó,
que no vino otro pasil,²⁹ no.
- 85 Arapándolo, las lágrimas le cayó,
sobre cabeza de Mordejay se vertió;
Hamán a sospirar se metió:
—¿Cómo fue telec y barḥero sin pensar, no?—.
- 86 —Rašá', yo ya te conocí bañero,³⁰
en la ciudad de Caršum³¹ fuistes barḥero,
vente y dos años enteros
no hubo otro que tú, no—.

²⁸ Según la leyenda, Dios, irritado con los judíos por haber acudido al banquete de Asuero, había decretado su exterminio, pero había sellado la sentencia con barro y no con sangre, lo que indica que esperaba su arrepentimiento.

²⁹ *Vid. supra* y nota 13.

³⁰ Tachado *šaršero* y sobre la línea *bañero*.

³¹ Escrito קרצום y así vocalizado en C778. El mismo episodio se narra en el libro *Yismaḥ Yisrael*, donde el nombre de la ciudad es Caryanos. Véase Romero; Albarral (2013: cap. 4, p. 291 y nota 87); en Romero (1989: 610) el nombre es *Kefar Karyanos*, véase allí la correspondiente fuente midrásica.

- 87 Presto Hamán a Mordejay vistió,
el caballo delante de él metió;
díjole: —Sube en este caballo—.
Respondióle: —No puedo, que esté flaco, no—.
- 88 Hamán harasá‘ él se aḥocó
y Mordejay el šaḍic en la cuesta le piós,
sobre el caballo del rey caballó,
tepné le encajó que no vino otro, no.
- 89 —[En] güestra Ley está declarado:
en caer tu enemigo no seas alegrado,³²
¿y cómo tú lo has baldado
y no afirmas tu Ley, no?—.
- 90 —Verdad es que está declarado:
por mi hermano, cuando cayó, no seas alegrado;
por un rasá‘ como ti no fue ditado,
que yo mi Ley no la baldo, no—.
- 91 Mordejay sobre el caballo está caballado
con vente y siete mil talmidim mancebos arodeado,
de Hamán el arur fue apregonado;
lo que le encomendó el rey no hizo manco, no.
- 92 La reina por la ventana se apararía
para ver esta alegría,
que ella no se lo criía
tal nes que había de acontecer, no.
- 93 Hamán a Mordejay por la civdad lo arodeaba,
la hija de Hamán por la ventana miraba:
el que está en el caballo por el padre pensaba,
no vino otra hecha tal hermosa, no.
- 94 Presto el atuendo de suciedad tomó,
sobre cabeza de su padre lo vertió;
después que vido bien, de la ventana se echó,
güeso sano no le quedó, no.³³
- 95 Mordejay a su casa se andaba;
Hamán harasá‘ de la suciedad se lavaba,
a la hija topó que boqueaba,
el mal que le viene no lo pensa, no.
- 96 Vinieron sabios suyos a conhortarlo
y esto fue lo que le hablaron:
—Mordejay que es de jidiós no mos contaron;
si tal supiéramos, no te aconsejábamos, no.
- 97 [Si] enpezastes a caer delante Mordejay,
más alevantada para ti no hay;

³² Amán está citando lo que se dice en *Proverbios* 24:17.

³³ Lo que la hija de Amán le vuelca a su padre en la cabeza es un orinal lleno de todas las porquerías imaginables. Al advertir su lamentable error, se tira por la ventana.

porque él cree en el Dio que es hay,
que no deja su pueblo, no—.

- 98 Mientras que estaban en esto hablando,
sinclavos de el rey vinieron apresurando;
a Hamán lo llevaron arabiando,
que no lo dejaron alimpiarse, no.

[13. *Segundo conyite*]

- 99 Al conyite Hamán fue llevado,
con Aḥašveróš y Ester fue asentado,
y él estaba muy desganado,
no tenía gana de comer, no.
- 100 En medio del conyite el rey a la reina le díce:
—Demanda lo que quieres, cara de luna en quince,
que yo sienpre tu palabra híce
y agora no haré de menos, no—.
- 101 —Sea escapada mi alma de la muerte
y alma de mi gente de mala suerte,
que fuimos vendidos todos para la muerte
sin tener culpa ni pecado, no.
- 102 Si por esclavos mos vendían, ya me callaba
y también poco me enportaba;
si fuera por mí, del todo no hablaba,
si no fuera la angustia de mi pueblo, no—.
- 103 Respondió el rey: —¿Quién /es/ este mamcer
que tal hecho pensó de hacer
sin dárme lo a mí a saber?,
que yo no sé nada de esto, no—.
- 104 Ester con el dedo sobre el rey amostrara,
el mal'aj la mano le enpujara,
a Hamán harašá' lo apuntara;
el rey no lo entendió el hecho, no.
- 105 El rey con rabia del conyite se fuyó
como tales hablas sintió,
a güerto del verǵel se salió
y no le pasó la rabia, no.
- 106 Los árboles en la güerta le están arancando,
Aḥašveróš lo estaba mirando,
más y más él se va arabiando;
no sabe que son los mal'ajim, no.³⁴

³⁴ Los que están destrozando el jardín son ángeles, enviados para avivar la rabia de Asuero y que se hacen pasar por hijos de Amán.

- 107 Díjoles el rey: — ¿Qué es esta traición
que estás haciendo tanta negra destrucción?
esto fue para mí más mucha pasión
que no vino otra, no—.
- 108 Respondiéronle: —Muestro padre Hamán mos encomendaría
que en Šušán güerto no quedaría,
que él no enveluntaría
que hobiese otro que el suyo, no—.
- 109 El rey con grande rabia a casa tornaba
y Hamán a la reina le arogaba,
el mal'aj sobre la cama de Ester lo enpujaba
porque no tenga escapamiento, no.
- 110 Díjole el rey: —¡Gran pero eres!,
que la reina sujugar en mi casa quieres;
que no te aḅasta la Izébel³⁵ de Žereš,
que no allegues a tener otra, no—.
- 111 Ćarboná, para bien sea enmentado,
que delante el rey fue hallado,
la forca que hizo Hamán le fue acordado,
que no supo el rey que era para Mordejay, no.
- 112 [De] mucha enemistad que con Hamán tenía,
malsinarlo a el rey enpezaría,
porque él este día verlo quería,
porque no lo podía mirar, no.
- 113 —En el consejo de los dos sinclavos ha estado
cuando el tósigo en el pichel fue echado;
de estonces horca para Mordejay ha aparejado,
que no quería que lo descubriera, no—.
- 114 Dijo el rey: —¡Cómo ya es esto!,
Mordejay a Hamán que lo colgue muy presto,
y que se [vengue]n de todo el resto,
que no deje pie de su raza, no—.
- 115 Mordejay a Hamán para enforcar lo quitó,
con una buena cuedra lo arastó
y en el espino él lo ató,
que otro madero no quiġo recibirlo, no.
- 116 De los diez hijos también se vengó
y a'lado del padre los encolgó,
y de todos los de Šušán se vengó,
que no dejó de ellos ni uno, no.
- 117 Míjorado de toda su conpañía
que veamos a todos este día,

³⁵ Se refiere a Jezabel, la malvada esposa del rey Ajab (cf. 1 Reyes 16.31).

onde hay ‘Amalec y ermenía³⁶
que no quede źizrón de ellos, no.

[14. *La celebración de Purim*]

- 118 Comed, hermanos, y bebed con alegría
y alegrá a toda vuestra famía;
después que el Dio mos amostró este día
[no] veamos más manćía, no.
- 119 Se‘udá cada año veréř de haćer
y la ředacá dalda con grande plaćer,
siendo que escapi/mos/ de Hamán el mamćer,
que no veamos más esturřo, no.
- 120 La ředacá la daréř a quen espande su mano,
tanto que sea turco o cristiano,
más y más al que es vuestro hermano
no tornéř en vacío a ninguno, no.
- 121 Enyriad dádivas a mezquino y deseoso
pos que el Dio mos amostró este gořo,
y más mucho daréř al vergüenzošo,
el que no puede demandar, no.
- 122 Las mesás ternéř aparejadas,
catorće y quinće de adar no sean quitadas;
a‘lado ellas las estiradas,³⁷
que no estén vacías, no.
- 123 Pasteles de yehudí y vino de Cachana³⁸
veréř de beber con gana,
no bebáš con vašo, sino con chanaca mediana
hasta que no podáš beber más, no.
- 124 ćazán y řamáš teneldos en tino
y mandaldes el pastel con el cequino
y alado su redoma de vino,
que no hay otro źejut, no.
- 125 Del řajam de los hijos seed acavidado
a mandarle del buen bocado
y a‘lado tanbién un buen ducado,
que no sea escarso, no.

³⁶ En *Ester* 3:1 se indica el linaje de Amán: hijo de Hamedata el agagita. Según la tradición judía el primero es descendiente de ‘Amalec y los agagitas son los armenios.

³⁷ La incomprensible frase se formula en C923 «alado de ella las estiréř», es decir, «las planchéis», lo que tampoco aclara el sentido.

³⁸ Escrito קאנ'אנה. Sobre la identificación de este topónimo, que también aparece en la copla folclórica *Manjares y dádivas de Purim*, véase Romero (2011b: cap. 1, p. 159, estr. 60, y el comentario de pp. 255-256), donde también se incluyen las identificaciones propuestas por Hassán.

[15. Epílogo]

- 126 Estas coplas ciento y treinta³⁹
 las asentí sin ninguna patenta;
 si es que alguno algún yero me atenta
 le rogo que no me eche culpa, no.
- 127 Por este zéjut el Dio mos apiadará
 y a el goel presto mos mandará,
 y Eli[yahu] mos dará la besorá⁴⁰
 bimherá beyamenu,⁴¹ ¡jamén!

7. GLOSARIO

– **acavidado: ser** «tener cuidado, cuidar». – **acudirse** «buscar remedio». – **adar** (hb. אדר): sexto mes del calendario judío; tiene generalmente 29 días y su comienzo oscila entre el 1 de febrero y el 12 de marzo; en los días 13-14 de ese mes se celebra la fiesta de *Purim*. – **afeite** «adorno, aderezo». – **afinarse** «entristecerse». – **afriídos** «sufrientes, afligidos». – **Aḥašveróš** (hb. אהשוורוש) «Asuero». – **‘Amalec** (hb. עמליק) «Amalec». – **amostrar** «señalar». – **‘Amón** (hb. עמון): pueblo bíblico al este del Jordán y al norte de *Moab*. – **aparrarse** «asomarse (a la ventana)». – **aprestar** «servir, ser útil». – **arematado** «(digno de ser) exterminado». – **arur** (hb. ארוּר) «maldito». – **atuendo** «utensilio», «orinal». – **baldar** «anular, incumplir». – **Bašán** (hb. בשן): territorio bíblico cercano al mar de Tiberíades. – **batir** «rabia». – **berḡeros** (tc. sing. *berber*) «barberos». – **besorá** (hb. בסורה) «noticia, albriencia». – **Bet hamicdáš** (hb. בית המקדש) «el Templo». – **Bigtán** (hb. בגתן). – **bilšán** (hb. בלשן) «conocedor de lenguas». – **Cachana** véase nota 38. – **caente: en** «inmediatamente». – **Caršum** véase nota 31. – **cequino** (esp. *cequí*, it. *zecchino*) «moneda de oro». – **chanaca** (tc. *čanak*) «garrafa». – **conhortar** «consolar, reconfortar». – **cuesta** «espalda». – **desḡragados** «pobres». – **dinim** (hb. דינים) «normas, preceptos». – **descurso** «discusión». – **Eliyahú** (hb. אליהו) «Elías». – **entosegar** «envenenar»; véase tb. *tósigo*. – **enveluntar** «querer, desear». – **ermenía** (tc. msc. *ermeni*) «armenia». – **escapamiento** «liberación, salvación». – **escapado** «librado, salvado»; **ser** «librarse, salvarse». – **escapar** (tb. como reflexivo) «librar(se), salvar(se)». – **escarso** «tacaño, avaro». – **esprito** (fr. *esprit*, it. *spirito*) «espíritu». – **Ester** (hb. אסתר). – **estiradas** véase nota 37. – **esturḡo** «disturbio, turbación». – **fitné** (tc. *fitne*) «cizaña, instigación»; **meter** «encizañar». – **fiucia** «confianza». – **gadol** (hb. גדול) «grande». – **galuyot** (hb. גלויות) «diásporas, exilios». – **goel** (hb. גואל) «redentor». – **ḡadumes** (tc. sing. *hademe* y *hadim*) «sirvientes o eunucos de palacio». – **ḡajam**, pl. **ḡajamim** (hb. חכם, pl. חכמים) «sabio(s), rabino(s); maestro(s)». – **Hamán** (hb. המן) «Amán». – **harašá:** véase *rašá*. – **ḡarbar** «golpear». – **ḡarboná** (hb. חרבוּנא). – **ḡay** (hb. חי) «vivo». – **ḡazac** (hb. חזק) «fuerte, valiente», eulogia habitual en los acrósticos de textos poéticos. – **ḡazán** (hb. חזן) «cantor de sinagoga». – **ḡojmá** (hb. חוכמה) «sabiduría». – **H”y** (hb. ה”י, abrev. de השם ישמרהו *hašem yišmehu*) «Dios le guarde». – **Izébel** (hb. איזבל) «Jezabel»; véase nota 35. – **kasdeas** (hb. sing. msc. כשדי *kasdí*) «caldeas». – **lašón** (hb. לשון *lešón*)

³⁹ Número de estrofas que no corresponde ni con la versión A, de 127, ni con la B, de 134.

⁴⁰ Según la tradición judía, el profeta Elías es el encargado de anunciar la llegada del mesías.

⁴¹ La frase hebrea במהרה בימינו significa «con prontitud en nuestros días».

«lengua, idioma». – **liidos** «ilustrados». – **mal'aj**, pl. **mal'ajim** (hb. מלאך, pl. מלאכים) «ángel(es)». – **malsinar** «calumniar, difamar». – **mam'cer** (hb. ממזר) «bastardos». – **manco** (it. *manco*, fr. *manque*) «menos». – **medeas** (hb. sing. msc. מדי *madí*) «medas», de Media, región histórica situada al noroeste del actual Irán. – **meldar** (esp.) «leer». – **Memuján** (hb. ממוכן). – **mešurarse** (esp. *mesurar*, it. *misurarsi*) «medirse». – **meter** «poner». – **Moab** (hb. מואב): pueblo bíblico asentado al este del Mar Muerto. – **Mordejay** (hb. מרדכי) «Mardoqueo». – **nebuá** (hb. נבואה) «profecía, don profético». – **Nebujadnašar** (hb. נבוכדנאצר) «Nabucodonosor», rey de Babilonia. – **negra** «mala». – **nes** (hb. נס) «milagro». – **nisán** (hb. ניסן): séptimo mes del calendario judío; tiene treinta días y su comienzo oscila entre el 13 de marzo y el 11 de abril; el 14 de tal mes se celebra la Pascua judía. – **'od** (hb. עוד) «también, asimismo». – **pasil** véase nota 29. – **pero, pera** «perro, perra». – **perseas** (hb. sing. masc. פרסי *parsí*) «(mujeres) persas». – **picadón** (hb. פקדון) «depósito, fianza». – **pichel** (esp.) «vaso, copa». – **picos**: cierta medida de longitud. – **Purim** (hb. פורים lit. «suertes»): festividad menor en la que se conmemora la salvación milagrosa del pueblo judío en la Persia del rey Asuero, según se relata en el libro bíblico de *Ester*; tiene lugar el 14 del mes de *adar* y su celebración ofrece rasgos de carácter carnavalesco; véase también nota 20. – **quemišá** (hb. קמיצה) «puñado, lo que cabe en un puño». – **quitar** «llevar, conducir; salir, hacer salir». – **rašá'** (hb. רשע) «malvado, vil»; **harašá'** (hb. הרשע) «el malvado». – **rebellar** «rebelarse». – **reniegar** «renegar, traicionar». – **šabatot** (hb. שבתות) «sábados». – **šadic** (hb. צדיק) «justo, piadoso». – **šamáš** (hb. שמש) «conserje de sinagoga». – **Sanhedrín** (hb. סנהדרין) «Sanedrín». – **šedacá** (hb. צדקה) «dádiva, limosna». – **šélem** (hb. צלם) «ídolo». – **se'udá** (hb. סעודה) «banquete, comida festiva». – **Šimší** (hb. שמיש *Šimšay*). – **sinclavos** «esclavos». – **sintir** «escuchar, oír». – **sío** «sello». – **sofer** (hb. סופר) «escriba». – **sujiguar** «someter, sojuzgar». – **Šušán** (hb. שושן) «Susa». – **só** «soy». – **talet** (hb. טלית) «taled», prenda a modo de chal de lana o de seda con que los judíos se cubren la cabeza y los hombros en determinadas ceremonias religiosas. – **talmidim** (hb. תלמידים) «alumnos, discípulos». – **Tamar** véase nota 22. – **Taršiš** (hb. תריש) «Tarsis, Tartesos», ciudad bíblica. – **tefilín** (hb. תפילין *tefilín*) «filacterias». – **telec**, pl. **telaques** (tc. sing. *tellak, tellâk, dellâk*) «bañista(s) de baños turcos». – **tepné** (tc. *tepmé*) «patada, puntapié». – **Teres** (hb. תרש). – **tešubá** (hb. תשובה) «respuesta». – **tósigó** «veneno, tóxico»; véase tb. *entosigar*. – **Vaští** (hb. ושתי): esposa de Asuero. – **yamim** (hb. ימים) «días». – **yehudí** (hb. יהודי) «judío». – **žar** (hb. זר) «enemigo, adversario». – **žejut** (hb. זכות) «mérito, merecimiento». – **Žereš** (hb. זרש): esposa de Amán. – **žijrón** (hb. זכרון) «recuerdo, memoria». – **žilla** véase nota 15. – **žoná** (hb. זונה) «prostituta, puta».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ATTIAS, Moshe (1.^a ed. 1956; 2.^a ed. Jerusalem 1961). *Romancero Sefaradí: Romanzas y cantes populares en judeo-español*; (cito por la segunda).
- ATTIAS, Moshe (1958). «Judeo-Spanish “Coplas de Purim”» [en hebreo], *Sefunot*, 2, pp. 331-376 (lista de ediciones en pp. 341-345).
- ATTIAS, Moshe (abr. 1973). «A Collection of Romances from Sarajevo» [en hebreo], *Shevet Va-'Am*, 2.^a serie, vol. II (VII), pp. 295-370.
- HASSÁN, Iacob M. (1978). «Transcripción normalizada de textos judeoespañoles», *Estudios Sefaradies*, 1, pp. 147-150.

- HASSÁN, Iacob M. (2010). *Las coplas de Purim*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 1976. Madrid: Casa Sefarad-Israel y Hebraica Ediciones.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de (1952). *Cancionero judío del norte de Marruecos*, vols. I-II: *Romances de Tetuán*. Madrid: CSIC.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de (1954). *Cancionero judío del norte de Marruecos*, vol. III: *Canciones rituales hispano-judías: Celebraciones familiares de tránsito y ciclo festivo anual*. Madrid: CSIC.
- MOLHO, Michael (1960). *Literatura sefardita de Oriente*. Madrid-Barcelona: CSIC.
- ROMERO, Elena (1982). «La influencia del midrash en las coplas de Purim sefardíes», en *Proceedings Eight World Congress of Jewish Studies*. Jerusalén: Division D, pp. 85-89.
- ROMERO, Elena (1989). *La Ley en la leyenda: Relatos de tema bíblico en las fuentes hebreas*. Madrid: CSIC.
- ROMERO, Elena (1992). *Bibliografía analítica de ediciones de Coplas sefardíes*. Madrid: CSIC.
- ROMERO, Elena (2011a). «La copla sefardí de *El debate de los frutos y el vino* y sus ecos en la tradición oral», en Elena Romero y Aitor García Moreno (eds.), *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán (z"l)*. Madrid: CSIC, pp. 491-524.
- ROMERO, Elena (2011b). *Los yantares de Purim: coplas y poemas sefardíes de contenido folclórico*. Barcelona: Ed. Tirocinio.
- ROMERO, Elena (en prensa). «La influencia del midráš en las coplas de Purim sefardíes de contenido histórico bíblico», comunicación presentada en el «18.º Congreso de Estudios Sefardíes», celebrado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) los días 30 junio–3 julio de 2014; entregada para su publicación en las actas.
- ROMERO, Elena y ALBARRAL, Purificación (2013). *El libro bíblico de Ester entre los sefardíes de los Balcanes: Mitos y leyendas*. Granada: Editorial Universidad de Granada, colección Textos: Lengua Hebrea.

DE COMIENZOS NARRATIVOS: CUENTOS POPULARES EXTREMEÑOS

María Victoria ROMERO GUALDA
Universidad de Navarra

1. INTRODUCCIÓN

El temor a la página en blanco no desapareció al pasar de la escritura en papel a telear en un ordenador. La pantalla sigue despertando en mí la misma temerosa sensación. Más cuando se trata de escribir unas líneas en homenaje a un colega y amigo. Aunque estas líneas no pretenden ser una narración, no puedo dejar de recordar al comienzo de ellas los años del doctorando Garrido Gallardo: Goldmann y Lukács eran nombres no muy conocidos por los filólogos complutensinos del 68, a no ser que se fuera un investigador arriesgado como ya lo era Miguel Ángel. Mas párense aquí los recuerdos y vayamos al grano.

«De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho—, se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarle de otra ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos» (*Quijote*, I, cap. XX). Sancho no podía separarse de la fórmula con la que se iniciaban los cuentos populares: «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar». Conjuro con el que los escuchantes ponían su espíritu en expectación de algo que podría traerles una enseñanza para la vida cotidiana o llevarlos a un escenario de grandes o pequeñas aventuras, aunque para ello fuera necesario mantener viva la atención y no desesperar cuando el narrador prolijeara en demasía, como hace Sancho para distraer a su señor de los ruidos misteriosos en la misteriosa noche de los batanes.

De ese comienzo quedó el «érase que se era» cuyo uso repetido por Lázaro¹ hace que el amo-ermitaño lo critique «avisarte que no digas más “érase que se era” porque eso se ha de quedar para viejas y para ignorantes»: «Una vez, érase que se era un matrimonio joven...» («La madre que quiso matar a sus hijos», Camarena y Chevalier, II, 2003: 143).

Abundantemente documentada en textos clásicos españoles (Chevalier, 1999), «Érase que se era» se desdeña, se corrige hasta llegar a perderse, queda el «Érase» que aún se recoge en cuentos folklóricos y tradicionales:

«Érase una vez un leñador que vivía con su mujer en el campo» (*El leñador y su mujer*, Pérez J. I. y A. María Martínez, 2003: 123).

«Érase una vez un niño muy pequeño que, el pobre, andando y andando se fue creciendo» (*Las montañas rojas*, Martín Criado, 2004, en línea <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=2170>).

«Érase un labrador que estaba arando» (*El labrador y el oso*, Camarena y Chevalier, 1997: 267).

«Érase una vez un burro al que su amo quería vender» (*Los cuatro músicos*, Arroyo, 1989).

«Érase una vez una ratita que era muy presumida» (*La ratita presumida*, Arroyo, 1989, en línea <http://www.funjdiaz.net/folklore>).

Las palabras para comenzar un texto han sido calificadas de palabras dichosas² y ciertamente lo son, abren las puertas a un mundo desconocido para el lector:

1. «En un lugar de La Mancha...», Cervantes, *Don Quijote*.
2. «Yo, señora, soy de Segovia», Quevedo, *La vida del Buscón*.
3. «La heroica ciudad dormía la siesta», Leopoldo Alas, Clarín, *La Regenta*.
4. «Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados», García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*.³

En los talleres de escritura creativa, que proliferan en esta época, se dan recomendaciones para comenzar un relato, algunas sensatas y otras *pintorescas*; ninguna de ellas interesa para lo que me ocupa en las siguientes líneas, pues atienden más a los contenidos —presentación de los personajes, descripción de un escenario en movimiento mejor que uno estático, etc.— que sirven para captar la atención del lector, es decir, la antiquísima *captatio benevolentiae*, banalizada ahora en *gancho*, sin embargo, cada autor elige sus primeras palabras (o aquellas que el lector va a leer como las primeras escritas) sin ajustarse

¹ El Lázaro de Cortés de Tolosa en *El lazarillo de Manzanares* (1620).

² Precisamente para las narraciones orales: «Como si se tratara de un talismán o como si tras esas palabras mágicas acechara la sombra de un encantamiento. Una vez pronunciadas tanto el narrador como los escuchantes ya están en otro sitio, como si esas tres palabras tuvieran la virtud de iniciar un viaje que los rescatara del presente» (Ignacio Sanz, «Las palabras dichosas. Algunas fórmulas para comenzar y acabar los cuentos de tradición oral», <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-palabras-dichosas-algunas-formulas-para-comenzar-y-acabar-los-cuentos-de-tradicion-oral/html>).

³ La única novela en español citada por la revista *Stylist* en su *Celebrity special: opening lines from books*, <http://www.stylist.co.uk/life/the-best-100-opening-lines-from-books#gallery-100C> [consulta: 19/05/2016]. Ya al final de la redacción de estas líneas, leo en *Ajuste de Letras*, «La primera frase»: «El mito de la primera frase ha dado para innumerables listas con los mejores arranques de novela [...]. De repente todos empezaron a hablar de la primera frase» (Jaime G. Mora, *El Cultural* de ABC, 11-6-2016, p. 16).

a un patrón determinado, como vemos en los cuatro anteriores y en los seis siguientes elegidos aleatoriamente:⁴

5. «Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones» (Cervantes, 1613, *La gitanilla*, 2013).
6. «Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián... mejor será decir la iglesia...» (Pérez Galdós, 1897, *Misericordia*, 1957, pp. 887-1139).
7. «No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante» (Cela, *La colmena*, 1951).
8. «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo» (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1955).
9. «Puede dejarnos aquí mismo. En la esquina» (Martín Gaité, *Ritmo lento*, 1962).
10. «Sonó el teléfono y supo que la iban a matar» (Pérez-Reverte, *La reina del sur*, 2002).

De estos diez comienzos destaca el primero, no solo por ser el comienzo de una obra universalmente conocida, sino por insertarse en el canon histórico de ciertas formulaciones tradicionales (véase 3.1), pero todas ellos pertenecen a *novelas* y aquí vamos a ver *cuentos*. Los textos que examino pertenecen a un género narrativo breve —*forma simple* según Spang (2009)— caracterizado por la oralidad,⁵ los *cuentos populares* se cuentan,⁶ son recogidos y pasados a la lengua escrita, en este paso pueden sufrir modificaciones hasta llegar a ser *cuentos literarios*.

Otra frontera para nuestros cuentos son las *leyendas*, los límites formales con el cuento están muy difusos, ya que con él «comparte muchos motivos, y al que está muchas veces cercana, por el tono popular del relato, [pero] la leyenda tiene referencias *históricas*» (García-Gual, 1999: 9):

«En la ciudad de Granada, en los últimos tiempos de la dominación árabe...» (*La bella mora*, en García de Diego, 1953, *Leyendas de España*, p. 126, 1999).

«En los terrenos que cubren el lago Enol, en Asturias...» (*Las margaritas*, en *op. cit.*, 1999: p. 197).

«En el pueblo navarro de Aranaz vivía una bella muchacha...» (*El novio del otro mundo*, *op. cit.*, 1999: p. 586).

⁴ Digo aleatoriamente porque solo he pretendido escoger las primeras líneas de novelas en español de valor reconocido. Hace varias décadas enfrenté comienzos de leyendas con titulares periodísticos para examinar el orden oracional como apertura de textos. Preocupación esta de la que he estado alejada, volver la vista al cuento ha venido propiciada por mi momento vital: contar cuentos. Algo que mi madre hizo con mis hijos y ahora hago yo con mis nietos. El homenaje a un amigo me permite estas licencias.

⁵ Se indica un dato que afecta al soporte, al *cómo* de la transmisión, si atendemos al *qué* lo distintivo sería «la narración de una historia» (Garrido Domínguez, 2009: 611).

⁶ La palabra *cuentacuentos*, sancionada en la edición vigesimotercera del Diccionario Académico: «Persona que narra cuentos en público», destaca ese rasgo del *contar*. El primer registro del *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA) es de 1994: «En el teatro Tantarantana y solo durante dos semanas, hay ocasión de ver *Els contes de Luab*. Luab es un baúl lleno de impensadas maravillas que posee un mágico *cuentacuentos* que ha sobrepasado los mil años, mitad mago, mitad entrañable abuelo, llamado Cornelius» (CREA, *La Vanguardia*, 1994); «no hay que tener miedo de comunicar emociones», aconseja la *cuentacuentos* Isabel Martos (CREA, *Ideal Digital*, 2003). En nuestra época de *redes*, se ha profesionalizado esta labor de transmitir y crear narraciones ante la presencia del receptor, devolviendo a esta actividad la importancia de la interacción discursiva.

En estas se presenta el escenario de forma recurrente, con la consiguiente tematización del locativo. Esa presentación del escenario no es exclusiva de la leyenda, como veremos en el corpus estudiado (véase 3.1)

Otros estudiosos no han acudido a rasgos formales para aislar lo que sea el cuento frente al mito (con Propp y lo antropológico al fondo) y a la leyenda; Suárez, siguiendo a Pedrosa, se fija en lo que llama «marcas referenciales de realidad», y distingue leyenda, mito y cuento por el: «grado de creencia del narrador y del oyente hacia ellos [...] si les sitúa en un plano histórico-local lo que habrá será una leyenda; y si les considera pura ficción atemporal y sin vinculaciones geográficas será un cuento» (Pedrosa, 2001: 19, citado por Suárez, 2006: 296).

Cuando el criado obediente de *El Lazarillo de Manzanares* retoma la narración de otro relato lo hace sin el bordoncillo esperable, lo encuentra falto de gracia y da una razón importante para elegir la fórmula denostada:

Aunque vos me habéis instruido en el modo que en contarlos, digo que esta vez había de ser diciendo como la primera, porque según la verdad de la dolencia de mi dueño y la contraria de su mujer «érase que se era» sería como el que por ser cierta una cosa la afirma diciendo «Yo estuve presente» (1990: 184).

El narrador, elemento imprescindible en todo relato (Garrido Domínguez, 2009) como mediador entre el relato y el espectador, influye en la consideración que este haga de lo relatado, así que podría decirse que con el empleo tan solo de determinadas fórmulas iniciales se conseguiría el estatus de real o de maravilloso para el relato. A pesar de esta opinión de uno que narra, la fórmula fue desdeñada en el Siglo de Oro y reservada a «personajes cuidadosamente escogidos» (Chevalier, 1999: 37). Cabe preguntarse si ninguna otra fórmula inicial quedaría como índice o síntoma de que lo que viene después pertenece a un determinado tipo de texto.

Todos los textos citados hasta ahora pertenecen a una lengua histórica que deviene en cultura, producto y creación, como aprendimos de Humboldt, pero, además y cercano a nuestros días, Johannes Kabatek propone una *historicidad secundaria* inserta en la historicidad primaria —coseriana— de las lenguas, historicidad «que es la de la *tradición*, es decir de la repetición de los productos discursivos, los textos» (Kabatek, 2007: 334).

Si en el terreno de la morfología ni siquiera lo humoristas pueden desprenderse de las reglas para formar palabras: *zapinable*, un término, al decir de Forges, «absolutamente necesario para definir a ese personaje que provoca que se cambie de canal de televisión cuando aparece en la pantalla» (http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/2012/06/19/).

Algo semejante ocurre en la producción textual, no es por casualidad que la obra que atrajo la mirada hacia esos relatos, discutida y discutible, se llame, precisamente, *Morfología del Cuento*. Asimismo, las fórmulas de inicio textual fueron clasificadas de manera clara por el excelente investigador cuentístico, Maxime Chevalier (1999: 29-37). De estos relatos breves y de sus fórmulas de inicio textual es de lo que quiero hablar en las siguientes líneas.

2. LOS CUENTOS EXTREMEÑOS. MARCIANO CURIEL MERCHÁN

Cuando García de Diego, en su escueto prólogo a los *Cuentos extremeños* de Marciano Curiel Merchán, avisaba de este «descuidado aspecto del folklore español [...] que tan singular interés tendrían en nuestra literatura» (1944: 6), acaso no sospechara que el incremento de lo popular y lo local emergería de manera paradójica en una sociedad globalizada.⁷ Las colecciones de cuentos populares recogidos oralmente son más frecuentes desde el último tercio del siglo xx, aunque la atención científica a este género sigue siendo, como señalaba Propp, no muy numerosa.

Para el aumento del interés en España por la cuentística popular, no debe olvidarse la organización del Estado en lo que se conoce como Estado de las Autonomías, que dota de más recursos económicos a lo que antes eran simplemente regiones, y la investigación sobre temas locales parece recrecer desde distintos puntos de vista a los ejercidos en la década de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, años de gloria para la dialectología y la geografía lingüística de la filología española, a pesar del calificativo que el humor malévolo de Lapesa diera a algunas de aquellas investigaciones «tesis de qué verde era mi valle».

Una sociedad globalizada y glocalizada vuelve la mirada a tradiciones que buscan semejanzas en las diferencias, con el deseo de que la solidaridad llegue donde proyectos multiculturales han naufragado.

Extremadura —más aún el sector occidental representado por Asturias y León— ha tenido suerte en lo que a recopilaciones cuentísticas se refiere, y en esta región no hay duda de que destaca el nombre de Marciano Curiel Merchán.

Nació en Garganta la Olla,⁸ pueblo al norte de Cáceres, en la comarca de la Vera, en el año 1892 y murió en Trujillo en 1947. Como él mismo dice en nota al cuento *La flor de Lililón*: «Este cuento hace cuarenta años, le [*sic*] oí referir varias veces [...] en mi pueblo natal, Garganta la Olla, bello pueblecito, encerrado en el corazón de la hermosísima región La Vera de Plasencia» (2006: 272). Treinta y cuatro años como maestro en varios pueblos de las provincias extremeñas; en ellos, la enseñanza ocupaba su tiempo, sus deseos de renovación pedagógica más que un puro interés folklorista lo llevarían a recoger estos «cuentos extremeños». El pueblo más representado en el corpus es Madroñera (Cáceres), en cuya escuela permaneció durante 17 años y en el que comenzó la recogida de cuentos del entorno rural.

Su método para la recogida oral no era el propugnado por los folkloristas de la época, los únicos datos que recoge de sus informantes son el nombre y el apellido, «Lo dio el

⁷ Cuando me invitaron a participar en el homenaje a Miguel Ángel Garrido, enseguida pensé en estos *Cuentos extremeños* cuya edición de 2006 me había regalado mi amiga María Luisa Montero Curiel, sin embargo, por razones que no hacen al caso, hube de trabajar con la edición de 1944 que está en la Biblioteca de la Universidad de Navarra. Debo decir que me sorprendió el prólogo de García de Diego, no solo por lo escueto, sino por el tono *de compromiso*. La generosidad de las hermanas Curiel me ha hecho llegar otro ejemplar de la edición con el que he podido trabajar más ajustadamente.

⁸ El estudio introductorio a la edición publicada en 2006 recoge la trayectoria vital del maestro y presenta una curiosa vida investigadora, en un ambiente rural en el que era difícil la comunicación con los que en Madrid o en Barcelona proyectaban la investigación filológica en el Centro de Estudios Históricos y, por otra parte, la docencia en un tipo de escuela que exigía total dedicación. Las profesoras María Luisa y Pilar Montero Curiel presentan todo esto de manera impecable.

alumno XX» o «Lo dio la señorita XX», y el lugar de procedencia: Madroñera, Herrera del Duque, Trujillo, etc.⁹

3. EL CORPUS

Se trata de un corpus breve, de 144 ejemplos procedentes de los *Cuentos extremeños* en su primera edición de 1944.¹⁰ Los presento en varios grupos según las unidades iniciales, que podrían considerarse *tradición discursiva* en el sentido ampliado que le da Kabatek al sintagma terminológico:

No queremos restringir el uso del término a tradiciones complejas (los géneros) sino aplicarlo a todos los tipos de tradiciones de textos (Kabatek, 2005: 156).

[...]

Bien es cierto que el cuento es un género, pero en este caso, quiero referirme a la potencialidad evocativa y funcional de ciertas fórmulas cuyo empleo «establece un lazo entre actualización y tradición [...] que evocan [las fórmulas] una determinada forma textual o determinados elementos lingüísticos (Kabatek, 2005: 159).

3.1. PRESENTACIÓN DEL ESCENARIO

El primer grupo en el que me detengo ofrece un comienzo muy semejante al habitual en las leyendas españolas, que tematiza el locativo, reservándose la presentación del protagonista a posición posterior. En este corpus hay cinco casos de inicial absoluta, que respecto al total de 144 representan un 3,4 %, un porcentaje tan bajo que cabría desdeñarlo como peculiar de estos textos:

1. «*En un pueblecito muy lindo, pero muy atrasado de Extremadura...*» (*El Molino*, n.º 17).
2. «*En un pequeño pueblecito de Extremadura vivía un hombre*» (*El tío Alonso*, n.º 37).
3. «*En una hermosa mañana de invierno de mucho sol, pero...*» (*El gallo y el carámbano*, n.º 45).
4. «*En un simpático pueblino de Extremadura vivía...*» (*La flor del lililón*,¹¹ n.º 69).
5. «*En una casa de campo vivía...*» (*Mariquita y sus siete hermanitos*, n.º 83).

Los cuatro escenarios son familiares al receptor y se presentan eufóricamente gracias a los calificativos *lindo*, *hermosa* y *simpático*, asimismo, con el diminutivo reforzado en el

⁹ Su interés por ser riguroso le hace anotar que el cuento recogido en Madroñera, por ejemplo, en realidad es de La Vera. A veces también añade el dato de la edad del informante, pero de forma aproximada: *la anciana*, *el niño* o, curiosamente con un tratamiento de respeto, *la señorita*.

¹⁰ En la edición de 1944, los cuentos no están numerados, así que la numeración que recojo tras la secuencia inicial es la de la edición de 2006. Mantengo también las grafías de los títulos. En algún caso anoto la divergencia entre las ediciones.

¹¹ Deformación de *lilia*, como aparece en otras colecciones.

segundo ejemplo, y acudiendo al diminutivo regional *pueblino* en el cuarto.¹² Tenemos dos casos (n.º 1 y 3) en los que la adversación modifica la primera impresión que se desea provocar y, justo en ellos, la diégesis se retrasa presentando otras circunstancias que enmarcan la acción principal. En los otros tres, el intransitivo *vivir* lo tenemos en este tipo de texto como verbo *ligero* o *soporte*¹³ que comienza el desarrollo del cuento. Este retardar el comienzo de lo narrado se comprueba en el cuarto caso del grupo del mismo título que el n.º 104 del corpus con el mismo título, pero con la variante *alilón*.

3.2. PRESENTACIÓN DEL O DE LOS PROTAGONISTAS

La primera intención de Curiel Merchán al recoger sus cuentos era que sirvieran a sus alumnos como si de libro escolar se tratara: «El maestro es consciente de que no todos sus cuentos se ajustan a estas normas, [las exigidas por la RDTP] porque en su caso el folklore queda supeditado a sus intereses pedagógicos, por lo menos al principio» (Montero Curiel, 2006: 47).

Se trasluce esto en el abundante esquema del grupo que presento a continuación: son 32 casos (un 22,2 % respecto a los 144) en los que el sujeto aparece iniciando el texto en treinta, esto serviría al aprendizaje del esquema oracional más simple en el español SV, se exceptúan el caso n.º 6, con el verbo *ser* como inicio, y el caso n.º 8, que anticipa el objeto indirecto.

La presentación del sujeto se realiza con la pareja *Un/Una*, lo cual afirma su indefinición; si pensamos en la aplicación que el maestro haría en el aula con sus materiales, bien le vendría la presencia repetida de este, en su época tratado como artículo indeterminado, para ejemplificar a sus alumnos¹⁴ como lo no consabido se presentaba frente a lo conocido (caso n.º 21) o a lo que se cuantificaba con un numeral (caso n.º 1). El último caso del grupo tiene como protagonista a una santa y así comienza, rompe, como es obvio, con la fórmula y aparece santa Teresita:

1. «Cuatro estudiantes amigos querían...» (*Los cuatro estudiantes*, n.º 7).
2. «Una pobre viejecita vivía...» (*Águila la hermosa*, n.º 9).
3. «Un matrimonio de pastores tenía un hijo» (*Cosas de un tonto*, n.º 10).
4. «Un pobre hombre muy trabajador, se casó con una mujer muy golosa y holgazana» (*La mujer golosa*, n.º 11).
5. «Un mozo de un pueblito de Extremadura salió en busca...» (*El Dragón*, n.º 13).
6. «Era una zorra, una cigüeña y un alcaraván que habitaban...» (*La zorra, la cigüeña y el alcaraván*, n.º 18).

¹² «El sufijo diminutivo usual es *-ino* (*borreguino, casina, muchachino, agujerino, barbina, guarrinos...*) [...] abundan los ejemplos de *-ito*» (Montero Curiel, 2006: 50). En el corpus de inicios que trabajamos, a excepción de este *pueblino*, tenemos diminutivos en *-illo* (n.º 55) y en *-ito* (n.º 5, 9, 13, 111, etc.).

¹³ Traigo aquí esta denominación empleada por gramáticos (Bosque, Mendivil o de Miguel) pues, en mi opinión, son transparentes para el significado discursivo de situar al personaje en un tiempo y un lugar sin dar mayor información. La clasificación semántica de los verbos españoles cuenta con una larga bibliografía y siempre hay que considerarla cuando de cuestión de *orden* se trata.

¹⁴ «Además del artículo *determinado*, hay otro artículo que se llama *genérico, indefinido* o *indeterminado*, y es *un*» (Real Academia Española, *Gramática de la Lengua Castellana*, Madrid: Suc. de Hernando, 1913: 56). Cara a la enseñanza, puede verse la oposición *el/un* contrastando la presencia del determinado en el título, por ejemplo, en los casos n.º 6, 10, 19 o 22.

7. «Un zapatero tenía un gato muy goloso» (*El gato del zapatero*, n.º 30).
8. «A una pobre labradora de un pueblo extremeño le dieron...» (*El tonto de Conquista*,¹⁵ n.º 19).
9. «Una zorra y un lobo tenían mucha hambre» (*La piel de la zorra*, n.º 20).
10. «Una zorra que había en Palacio Blanco» (*La zorra*, n.º 22).
11. «Un zapatero era muy aficionado a jugar a la Lotería de Navidad» (*El gordo y el zapatero*, n.º 25).
12. «Un zapatero tenía un gato muy goloso» (*El gato del zapatero*, n.º 30).
13. «Un pobre hornero de un pueblecito de Extremadura» (*María, manos blancas*, n.º 33).
14. «Una pobre viuda tenía cinco hijos...» (*Jaquino*, n.º 35).
15. «Una viuda no tenía más bienes de fortuna...» (*La carga de peras*, n.º 36).
16. «Una pobre mujer de una pequeña aldea...» (*El pastorcillo tonto*, n.º 38).
17. «Un Rey muy caprichoso...» (*Las mentiras más gordas*, n.º 39).
18. «Una mísera viuda tenía tres hijos...» (*El buen zagalillo...*, n.º 41).
19. «Un lobo y una zorra...» (*El lobo y la zorra*, n.º 46).
20. «Un ganadero extremeño...» (*El ladrón*, n.º 47).
21. «El hijo de un rey...» (*El palacio de los encantos*, n.º 49).
22. «Una hornera, mujer de muy malas entrañas» (*La hornera mala*, n.º 50).
23. «Una zorra muy lista y un lobo muy bruto...» (*La olla de manteca*, n.º 53).
24. «Un matrimonio tenía una hija pequeñita...» (*Ranita y estropajosa*, n.º 66).
25. «Un zapatero tenía en su casa...» (*La mona y el zapatero*, n.º 72).
26. «Una zorra y un gato se encontraron en un camino...» (*La zorra y el gato listo*, n.º 75).
27. «Un pollito que estaba buscando...» (*El gallito y el rey*, n.º 76).
28. «Un cura tenía un peral...» (*Las peras del cura*, n.º 79).
29. «Un matrimonio tenía tres hijas mozas...» (*Las tres hermanas*, n.º 100).
30. «Un padre tenía tres hijos...» (*La flor del alilón*, n.º 104).
31. «Un pobrecito lobo que...» (*El pobre lobo*, n.º 111).
32. «Santa Teresita pidió a Dios un don...» (*La cartera del merchán*, n.º 128).

3.3. A LA BÚSQUEDA DEL RECEPTOR. RITUALIZACIÓN DE LA INTERACCIÓN

El elemento común de estos subgrupos es, junto al comentador *pues* de comienzo discursivo, la inclusión de un receptor imaginario representado en ese vocativo *señor*; tenemos 18 casos que suponen un 12,5 % del total.

Como se sabe, los vocativos ejercen una labor de control (¡María! ¿Me estás escuchando?), pero en el caso de los inicios de cuentos no es tanto esta función discursiva sino lo que señala Porroche acerca de «La ritualización de la interacción. [...] Algunas funciones interactivas se ritualizan mediante fórmulas como hola, gracias, buenos días o por favor» (2015: 26).

Esos rituales del saludo o de la cortesía, en el uso cultural de la lengua, son tan necesarios para interactuar en la vida cotidiana como en el contar cuentos esta solicitud de atención. En los casos siguientes se distinguen dos inicios diferentes en los dieciocho casos; nueve se inician con el *pues*, quedando en posición medial el vocativo seguido del *esto era*,

¹⁵ La ausencia del presentador en el título se explica por tratarse de nombres propios: Conquista y Palacio Blanco (ejemplo n.º 14) son topónimos.

que se perfila como consolidado empleo de inicio. Respecto al *pues*, hay que señalar, como hace Santos Ríos (2003: 538), su función fática de mantenimiento o petición de atención por parte del emisor para la *explicación* que viene a continuación.

El segundo grupo, de otros nueve, mantiene el *Pues, señor*, pero la explicación cuenta con un *que* cuya consideración categorial es muy difusa, no así la funcional desde el punto de vista pragmático. Si se quiere entender un verbo de palabra (Se cuenta que..., se dice que..., etc.) sería válido para algunos ejemplos, en otros es simple apoyo a la oralidad supuesta del cuento recogido; llaman la atención los tres últimos que preceden a una expresión temporal o local (sujeto rematizado) y al sujeto-protagonista del relato.

a)

1. «*Pues, señor, esto era un mendigo...*» (*El Mendigo*, n.º 14).
2. «*Pues, señor, esto eran tres hermanas mozas*» (*Los tres hijos del sultán*, n.º 26).
3. «*Pues señor, esto era un zapatero...*» (*El zapatero astuto*, n.º 44).
4. «*Pues, señor, esto era un pastorcillo muy pobre...*» (*El pastorcillo y el santique*, n.º 55).
5. «*Pues, señor; esto era un viudo con una hija...*» (*Collares en campos verdes*, n.º 57).
6. «*Pues, señor; esto eran dos hermanos...*» (*El hermano del Papa*, n.º 58).
7. «*Pues, señor, esto era un viudo que tenía un hijo...*» (*Juan de la porra*, n.º 81).
8. «*Pues, señor, esto eran un hombre y una mujer...*» (*Chocolondrones amarillos*, n.º 119).
9. «*Pues, señor, esto era una gitana...*» (*La gitana*, n.º 124).

b)

1. «*Pues, señor, que esto era un Rey...*» (*El Marqués sin cuidado*, n.º 1).
2. «*Pues, señor, que esto era un Rey...*» (*El pájaro de luz*, n.º 27).
3. «*Pues, señor; que esto era una moza muy guapa...*» (*El zurrón del pobre*, n.º 52).
4. «*Pues, señor, que esto era una vez un matrimonio...*» (*Antonio de Alcántara*, n.º 86).
5. «*Pues, señor, que esto eran dos hermanos...*» (*El tonto y el bizco*, n.º 89).
6. «*Pues, señor, que esto era una mujer que estaba...*» (*Entrarás y te matarás*, n.º 109).
7. «*Pues, señor, que hace años en Sevilla...*» (*El sol de Sevilla*, n.º 84).
8. «*Pues señor, que en Villamesías (Cáceres)...*» (*El cabrero de Villamesías*, n.º 135).
9. «*Pues señor, que un cabrero vivía...*» (*El cabreru tontu*, n.º 142).

3.4. ¿UNA TRADICIÓN DISCURSIVA PERDIDA? ¿UNA FÓRMULA INNOVADA?

En la entrada ESTO ERA (/ESTO ES / ESTO ERAN / ESTO SON) del *Diccionario de partículas* de Santos Ríos vemos: «Frase léxica que sirve para introducir un cuento, historieta o chiste [ejemplos]. Como se ve es muy corriente la estructura con SN indefinido provisto de cláusula relativa restrictiva» (2003: 379).

Con los ejemplos que vamos viendo, está claro que para el corpus de Curiel Merchán la *tradición discursiva*, no ya del «érase que se era», fórmula simple según Chevalier (*op. cit.*: 29), sino del «Érase», casi no existe, hemos recogido un caso: 1. «Érase uno que quería averiguar los altos designios de Dios...» (*Los designios de Dios*, n.º 2).¹⁶

¹⁶ También encontramos algún caso en otras colecciones, como vemos en la introducción a estas líneas o en otras más conocidas: «Érase que se era una hormiguita...» (*La hormiguita*, R. Almodóvar, 2011: 207); «Érase un rey que se tenía que ir a la guerra» (*La reina y la mora*, Espinosa, 1988: 239).

Kabatek cita el inicio «Érase una vez»:

Al que podemos llamar *evocador de tradición discursiva* ya que prácticamente no añade ningún valor proposicional al texto que le suele seguir pero indica que se tratará de un cuento (la fórmula incluso es en principio agramatical en español actual por el uso reflexivo del verbo ser en este contexto) (2007: 335).

Los 38 casos que presentan *Esto era/eran* representan un 26,38 % respecto a los 144 del total, es, por tanto, cuantitativamente, la fórmula más interesante en estos *Cuentos Extremeños*, y cabría verla como sustituta de la *fórmula simple* de la que habla Chevalier. El verbo *ser* en imperfecto: «la potencia desrealizadora del imperfecto lo convierte en una forma idónea para marcar el mundo de la fantasía y de los sueños» (Gutiérrez Aráus, 2004: 58), valor ya mencionado por Gili y Gaya que podríamos llamar *imperfecto de ficción, imperfecto lúdico* en la *Nueva Gramática de la Lengua Española*, se emplea en los juegos infantiles dando forma a personajes o acciones, por tanto, absolutamente previsible en los cuentos. La fórmula, mera muletilla para comenzar a narrar, le da la categoría de marcador de tradición discursiva innovadora frente al «érase que se era» o al simple «érase». La construcción concordada¹⁷ parece adscribirse a lo popular y ocuparía la casilla de inicio de cuento, no en forma exclusiva ni excluyente pero sí propia:¹⁸

1. «*Esto era* una buena mujer que tenía...» (*Las dos niñas malas*, n.º 5).
2. «*Esto era* una viuda que tenía seis hijos» (*Coquino*, n.º 8).
3. «*Esto era* un muchachuelo que todos los días...» (*Antonio y los ladrones*, n.º 15).
4. «*Esto era* un hombre llamado tío *Donisio*, quien tenía un molino» (*El tío «Donisio»*, n.º 16).
5. «*Esto era* un hombre que andaba...» (*El leñador listo*, n.º 21).
6. «*Esto era* un hombre de *Garciaz* que tenía más de tonto que...» (*El tonto de *Garciaz**, n.º 23).
7. «*Esto eran* dos hermanos huérfanos...» (*Los dos hermanos*, n.º 24).
8. «*Esto eran* una zorra muy zorra y un erizo...» (*La zorra y el erizo*, n.º 29).
9. «*Esto era* una cogutita...» (*La cogutita y el lorito*, n.º 31).
10. «*Esto era* una buena mujer...» (*El pez merino*, n.º 32).
11. «*Esto era* un sencillo molinero...» (*El libro del soldado*, n.º 34).
12. «*Esto era* un gallo que iba de boda...» (*El gallo lozano*, n.º 48).
13. «*Esto eran* dos mozos muy buenos amigos...» (*Los dos amigos fieles*, n.º 51).
14. «*Esto eran* un Rey y una Reina de un lejanísimo país...» (*Cadenas arrastrando*, n.º 59).
15. «*Esto era* un gallo que...» (*El gallo y el medio real*, n.º 60).
16. «*Esto eran* tres compadres: una zorra, un lobo y una paloma...» (*El lobo la zorra y la paloma*, n.º 61).
17. «*Esto era* un matrimonio sin hijos...» (*Leche de Burra*, n.º 62).
18. «*Esto eran* tres hermanos [...] que se fueron...» (*Los tres tontos*).
19. «*Esto era* un [*sic*] mariquitita...» (*La mariquitita*, n.º 74).
20. «*Esto era* un padre que...» (*Quiles*, n.º 80).
21. «*Esto / a era* una madre que tenía...» (*Negra, negriña*, n.º 88).

¹⁷ Los casos que recogen el *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* y el *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)* no representan claramente esta función de apoyo para la narración, en el *CREA* alguna muestra oral podría considerarse, pero la extensión del texto no permite afirmarlo.

¹⁸ La frecuencia de esta fórmula en otras colecciones apoya esta opinión.

22. «*Esto era una zorra que tenía...*» (*La zorra y las sardinas*, n.º 92).
23. «*Esto eran dos muchachos de un mismo pueblo...*» (*Toñín y Toñón*, n.º 94).
24. «*Esto eran un hombre y una mujer muy ricos...*» (*El niño mimado*, n.º 96).
25. «*Esto era un padre muy pobre que solo tenía un hijo*» (*La culebra*, n.º 97).
26. «*Esto eran un hombre y una mujer que...*» (*Cominito*, n.º 98).
27. «*Esto era un mozo, que...*» (*La serpiente boa*, n.º 102).
28. «*Esto era un rey que estaba enfermo...*» (*El agua de la salud*, n.º 105).
29. «*Esto era un matrimonio...*» (*Los tres torreznos*, n.º 110).
30. «*Esto eran tres hermanas modistas...*» (*Los hijos de la modista*, n.º 112).
31. «*Esto era un medio pollito que estaba escarbando...*» (*El medio pollito*, n.º 115).
32. «*Esto era un hombre que iba...*» (*El tío listezas*, n.º 118).
33. «*Esto eran tres hermanos...*» (*Pin-Pirulín*, n.º 123).
34. «*Esto eran dos niñas que...*» (*Mariquita*, n.º 125).
35. «*Esto era un matrimonio que...*» (*Pulguita*, n.º 126).
36. «*Esto era un matrimonio que...*» (*Meregildillo*, n.º 127).
37. «*Esto era Juana, sobrina de un cura...*» (*El cuento de San Roque*, n.º 143).
38. «*Esto era un cabrero, que...*» (*Santas sin asas*, n.º 144).

3.4.1. La elección perifrástica

Los 33 casos siguientes representan el 22,9 % respecto del total. Eligen perífrasis de verbo *haber+de+ser* y su variante con el verbo *deber* en tres ocasiones en las que aparece el *deber+infinitivo* o el *deber de+infinitivo*, muestra de la inseguridad conocida entre las dos fórmulas. Aparece otra vez el imperfecto de indicativo y la anomalía de la concordancia en plural del impersonal *haber*. No hemos registrado esta fórmula, fuera de esta colección, más que en el cuento *Juan el de la vaca*: «*Esto había de ser un hombre que tenía un hijo y una vaca*» (*Juan el de la vaca*, en *Cuentos populares de Castilla y León*),¹⁹ lo cual parece marcar como peculiaridad de esta serie.²⁰

1. «*Esto habían de ser tres hermanas muy pobres...*» (*Luisa y el dragón*, n.º 63).
2. «*Esto habían de ser tres hermanas que no tenían padre...*» (*Los dátiles*, n.º 64).
3. «*Esto había de ser un hombre y una mujer...*» (*El lagarto*, n.º 67).
4. «*Esto habían de ser tres amigos...*» (*Los tres amigos*, n.º 68).
5. «*Esto había de ser una viuda que tenía...*» (*La fea y la guapa*, n.º 78).
6. «*Esto había de ser una beata que...*» (*La beata, el gato y el gallo*, n.º 82).
7. «*Esto había de ser una viuda que tenía...*» (*Las tenderas*, n.º 85).
8. «*Esto había de ser un platero viudo que...*» (*Gracia, la hija del platero*, n.º 87).
9. «*Esto había de ser una mujer pobre...*» (*La rica y la pobre*, n.º 90).
10. «*Esto habían de ser dos viudos...*» (*El premio de la viejita*, n.º 91).
11. «*Esto, debía ser un hombre viudo con una hija...*» (*Las dos hermanastras*, n.º 95).
12. «*Esto habían de ser dos muchachas que...*» (*Blanca Rosa*, n.º 99).²¹
13. «*Esto había de ser una madre...*» (*La vaca santa*, n.º 103).
14. «*Esto había de ser un padre y una madre...*» (*Tilde y Tolda*, n.º 106).
15. «*Esto debían de ser dos hermanas...*» (*Sol y Estrella*, n.º 107).

¹⁹ En los *extremeños* se recoge *El de la vaca*, n.º 108, con algunas variantes, pero el mismo inicio.

²⁰ <http://www.fundacionlengua.com/cuentospopulares/pdf/cuento1.pdf>.

²¹ Más de acuerdo con el contenido, en la edición de 2006 el título es *Blanca y Rosa*.

16. «*Esto habían de ser dos hermanos que...*» (*El de la vaca*, n.º 108).
17. «*Esto había de ser una familia muy pobre...*» (*El muerto y el zapatero*, n.º 113).
18. «*Esto había de ser Jesús y San Pedro, que...*» (*Jesús, San Pedro y el militar*, n.º 116).
19. «*Esto debía ser una jabonera que...*» (*Las tres naranjitas del amor*, n.º 117).
20. «*Esto había de ser una pastora...*» (*El pastor enamorado*, n.º 120).
21. «*Esto había de ser un soldao que estaba...*» (*Monterilla*, n.º 121).
22. «*Esto había de ser un cura que tenía...*» (*La vaca rabona*, n.º 122).
23. «*Esto había de ser un Rey, que tenía...*» (*El toro de oro*, n.º 129).
24. «*Esto había de ser una cueva de ladrones, donde...*» (*Juanito el oso*, n.º 130).
25. «*Esto habían de ser dos mozos amigos...*» (*El escrupuloso*, n.º 131).
26. «*Esto había de ser un matrimonio...*» (*El zacho del muerto*, n.º 132).
27. «*Esto había de ser una zorra y...*» (*La zorra y la codorniz*, n.º 133).
28. «*Esto había de ser un hombre que era...*» (*La culebrita*, n.º 136).
29. «*Esto había de ser un matrimonio que tenían...*» (*El anillo de la culebra*, n.º 137).
30. «*Esto había de ser un Rey que...*» (*La sal en el agua*, n.º 138).
31. «*Esto había de ser un Rey que...*» (*El hijo del Rey*, n.º 139).
32. «*Esto había de ser un pobre hombre, que...*» (*Federico*, n.º 140).
33. «*Esto había de ser una Princesa que...*» (*Pellejuela*, n.º 141).

3.5. GRUPO MIXTO O LIBRE

Por último, tenemos un grupo con 18 ejemplos (12,5 % del total) en el que los narradores²² muestran su libertad para comenzar la narración, escoge un gerundio, como en a):

- a)
 1. «*Escarbando un gallo en un estercolero...*» (*El gallito*, n.º 3).²³
 2. «*Guardando sus ovejas un pastor...*» (*La pobre zorrilla*, n.º 12).
 3. «*Viviendo en una pobre casa de campo...*» (*Por lo regular...*, n.º 54).

O bien se acercan a las fórmulas de indeterminación, como en b). Los dos ejemplos de c) han reducido la fórmula al verbo ser en imperfecto; con el indefinido se ve como la tradición discursiva se adelgaza, quizá en lo que el narrador considera fundamental: el tiempo alejado del presente y el personaje indeterminado. Más raros son los ejemplos de d): causa y finalidad expresadas con las preposiciones, lo que hace que aparezca un orden oracional poco frecuente en un inicio oral. Por último, los cinco casos del grupo e); cada uno muestra un inicio distinto, el menos cercano a las fórmulas tradicionales es el primero «*Se casó...*» (predicado télico), contrastando con el último en el pretérito imperfecto. Los otros eligen fórmula en las que el tiempo instaurado es el pasado remoto, esto lleva a distinguir, casi a modo de conclusión, el diferente encuadre que ofrecen mayoritariamente estos cuentos: interpelación al receptor y adhesión a tradición discursiva reformulada.

²² En el caso de los gerundios los informantes son una sirvienta y dos alumnos, los tres de Madroñera.

²³ Este cuento aparece en muchas colecciones, en la de Espinosa los gerundios aparecen tras la fórmula «Este era un pollito que escarbando, escarbando...» (*El pollito*, p. 349)

b)

4. «Una vez, tenía un labriego una burra muy buena» (*El labriego y los tres gitanos*, n.º 28).
5. «Una vez, hace muchos años, tuvo necesidad un labrador de buscar criado» (*El criado listo*, n.º 42).
6. «Cierta vez, iba un lobo hambriento...» (*El lobo hambriento*, n.º 56).
7. «Una vez estaba un [sic] hormiguita...» (*La hormiguita*, n.º 73).
8. «Cierta día se encontraron en un camino...» (*El sastrero y el zapatero*, n.º 134).

c)

9. «Era un muchacho y una madre que eran muy pobres...» (*El muchacho del real*, n.º 77).
10. «Era un día de invierno que hacía mucho frío...» (*La zorra, el lobo y el oso*, n.º 93).

d)

11. «Por caprichosa y descontentadiza, echaron sus padres de casa a una mona muy mona» (*La mona caprichosa*, n.º 40).
12. «Para tener leña [...] un hornero» (*El hijo del hornero*, n.º 43).

e)

13. «Se casó un hombre muy miserable...» (*¡Hasta el gallo!*, n.º 4).
14. «Cuando el Señor andaba por el mundo...» (*San Pedro y las chanfainas*, n.º 6).
15. «Cuentan que hace muchos siglos había una Reina...» (*El sapito enamorado*, n.º 65).
16. «Hace tiempo, mucho tiempo, y allí en lejanísimas tierras...» (*El leñador y el enano*, n.º 70).
17. «Vivían en Madrid un hermano y tres hermanas...» (*Nieve tostada*, n.º 114).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AARNE, A. y THOMPSON, S. (1995). *Los Tipos del cuento folklórico: una clasificación*, trad. de F. Peñalosa. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- ALMODÓVAR, A. R. (1983). *Cuentos al amor de la lumbre I*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- ARROYO, L. A. (1990). «Cuentecillos tradicionales y cuentos folklóricos de la tradición oral palentina», en *Revista de Folklore*, 120, en línea: <http://www.funjdiaz.net/folklore>.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1997). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: cuentos de animales*. Madrid: Gredos.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (2003). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Centro de Estudios Cervantinos: Alcalá de Henares.
- CHEVALIER, M. (1999). *Cuento tradicional. Cultura. Literatura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CORTES DE TOLOSA, JUAN (1620). *El Lazarillo de Manzanares*, edición, estudio y notas de Miguel Zugasti. Barcelona: PPU, 1990.
- CURIEL MERCHÁN, Marciano. (1944). *Cuentos Extremeños*. Madrid: CSIC.
- CURIEL MERCHÁN, Marciano. (2006). *Cuentos extremeños*, ed., introd. y notas de María L. Montero Curiel y P. Montero Curiel. Mérida (Badajoz): Editora Regional de Extremadura.
- ESPINOSA, Aurelio M. (hijo) (1987). *Cuentos populares de Castilla y León*, I. Madrid: CSIC.

- ESPINOSA, Aurelio M. (hijo) (1988). *Cuentos populares de Castilla y León*, II. Madrid: CSIC.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1999). *Leyendas de España*, pról. de C. García Gual. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2009). «El texto narrativo», en Miguel Ángel Garrido, *El lenguaje literario*, pp. 597-796.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2009). *El lenguaje literario*. Madrid: Síntesis.
- KABATEK, Johannes (2005). «Tradiciones discursivas y cambio lingüístico», *Lexis*, 29 (2), pp. 151-177.
- KABATEK, Johannes (2007). «Las tradiciones discursivas entre conservación e innovación», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 10, pp. 331-348.
- MARTÍN CRIADO, A. (2004). «Cuentos tradicionales castellano leoneses», *Revista de Folklore*, 284, en línea: <http://www.funjdiaz.net/folklore>.
- PÉREZ, Juan Iganacio y MARTÍNEZ, Ana María (2003). *Cien cuentos populares andaluces*. Algeciras (Cádiz): Asociación Literatura Oral.
- PORROCHE BALLESTEROS, Margarita (2015). «Sobre la marcación del discurso en español», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (CLAC)*, 62, pp. 10-31; también en Universidad Complutense de Madrid, ISSN 1576-4737, en línea: <http://www.ucm.es/info/circul>.
- PROPP, Vladímir (1928). *Morfología del Cuento*, trad. de F. Díez del Corral. Madrid: Akal, 1985.
- SPANG, Kurt (2009). «Géneros Literarios», en Miguel Ángel Garrido, *op. cit.*, pp. 1211-1344.
- SUÁREZ, Jesús (2006). «Realidad y ficción en el cuento folklórico: La perspectiva del narrador», en R. Beltrán y M. Haro (eds.), *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia: Universitat de Valencia.

LA ÉCFRISIS EN EL CALEIDOSCOPIO

Keith Manuel Ross GUILLINS
Universidad Autónoma de Baja California Sur

El término griego écfrosis se puede encontrar en las retóricas clásicas traducido como *evidentia* o, simplemente, descripción. Los autores latinos, al centrarse en la educación del orador, aconsejaban utilizar distintos recursos para que su discurso tuviera la verosimilitud suficiente como para poder convencer a sus oyentes. La *Rhetorica ad Herennium*, por muchos años atribuida a Cicerón, fue y sigue siendo una de las referencias obligadas.

Esta Retórica define, de manera precisa y amplia, las funciones de la elocuencia y el alto grado de compromiso moral y civil que el orador, en el ejercicio de su actividad profesional, contrae con la sociedad. [...] Su detallada descripción de las figuras retóricas acusa cierta influencia de las doctrinas heleno-asiáticas. A las cuatro operaciones retóricas tradicionales enseñadas por los griegos —*inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio*—, añadió una minuciosa descripción de la memoria, que constituye un precedente de las artes mnemotécnicas medievales y renacentista¹.

En el libro VI de *Instituciones de oratoria*, Quintiliano afirma que el orador, para conmover, debe estar conmovido, y para estarlo debe de servirse de algunos recursos como la imaginación y la fantasía:

Lo que los griegos denominan *phantasias* —llamémoslas nosotros *visiones*, imaginaciones—, por cuyo medio se hacen tan vivas en nuestro espíritu las representaciones de cosas

¹ José A. Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejera, «Historia de la Retórica», *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009, p. 400.

ausentes, que parece las estamos percibiendo con nuestros ojos y tenerlas como realmente ante nosotros.²

Al representar los hechos y los objetos que intervienen en los sucesos, el orador puede captar no solo la atención del oyente, sino que también puede trasladarlo, por medio de la imaginación, hasta el lugar de los hechos. Más adelante, Quintiliano continúa reforzando el uso de estos recursos en el discurso:

Porque estas representaciones de que hablamos de tal suerte nos siguen en el reposo del alma, [...] que nos parece a veces que vamos de viaje, que estamos en una batalla, que navegamos, y que arengamos al pueblo, y aun alguna vez que disponemos de los bienes que no tenemos, todo esto tan vivamente, que no parece pasar por la imaginación, sino que realmente lo hacemos. Pues ¿por qué no sacaremos utilidad de este defecto de nuestra imaginación? Para lamentarme de un homicidio, ¿no me pondré a la vista cuanto es verosímil que sucediese cuando se cometió? ¿No pintaré al agresor acometiendo violentamente? ¿No me imaginaré al que fué muerto poseído de temor dando voces, haciendo mil plegarias y huyendo? ¿No me representaré al agresor levantando el puñal y al otro cayendo en tierra? ¿No me imaginaré con viveza el correr de la sangre, la palidez, los gemidos y las últimas boqueadas?³

Reconstruir y describir los escenarios y los hechos es fundamental para conmover al oyente o al público, es decir, la función del orador es que el otro pueda imaginar con viveza, como si, en vez de la imaginación, usara los ojos. Ver, es decir, imaginar al asesino levantando el arma y visualizar la imagen de la víctima que está por fallecer. Quintiliano reconoce, entonces, la importancia de presentar los hechos con tal tino que el oyente sienta que los ve con sus propios ojos.

Esta intención de reconstruir las pasiones humanas, de la cual trata Quintiliano en las citas anteriores, aparece en la cultura helenística. Los helenos reconocen dos facultades del lenguaje: la poética y la psicagógica. Mediante la primera es posible fabricar mundos más o menos fieles a la realidad, es posible pensar, imaginar con palabras.⁴ Mientras que la segunda, la psicagógica, se refiere a la seducción de las almas y las voluntades: «nos permite fabricar discursos (pues es complementaria y aun colaboradora de la facultad poética) que son como los ensalmos, inductores de placer y evacuadores de pena, y que enhechizan, persuaden y hacen cambiar de opinión a quienes los escuchan».⁵ En Quintiliano se encuentran esta dos perspectivas unidas, es decir, presentar las cosas con viveza —reconstruir el mundo desde la función poética— para que el discurso sea capaz de conmover al orador y, por lo tanto, al oyente o al orador —afectar las pasiones, es decir, utilizar la función psicagógica del lenguaje—.

² Fabio Quintiliano. *Instituciones oratorias. Sobre la formación del orador* (ed. bilingüe, trad. y comentarios de Alfonso Ortega Carmona). Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2005, tomo II, libro IV, cap. II, 29-30, p. 337.

³ *Ibidem*.

⁴ Antonio López Eire. «La retórica clásica y la actualidad de la retórica», *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, vol. I, Zaragoza, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra, 1998, p. 206.

⁵ *Ibidem*, p. 210.

Teón, en los ejercicios de retórica, aconsejaba a sus estudiantes utilizar la écfrasis o la descripción como recurso esencial del discurso. Teón utilizaba, como método pedagógico, leer un pasaje en voz alta mientras sus alumnos lo escuchaban con atención; posteriormente, tenían que reconstruir el pasaje de memoria. Una vez que el alumno era capaz de retener el pasaje leído, al estudiante se le otorgaba un pasaje distinto para que lo parafrasara, lo desarrollara o lo amplificara. En este proceso de aprendizaje, Teón

explica y aporta ejemplos de diez ejercicios: la chria (o anécdota), la fábula (como las atribuidas a Esopo), la narración, el lugar común (que trata de las virtudes y los vicios), la écfrasis (o descripción de algo), la prosopopeya (o discurso de los personajes), el encomio, la sincrisis (o comparación), la tesis (primero refutando una proposición, luego arguyendo una proposición) y el argumento para apoyar o combatir una ley.⁶

La descripción se convierte en un punto importante dentro de la retórica clásica, como uno de los recursos con los que se construye el discurso. Resulta necesario recordar que los ejercicios de retórica de los griegos aparecen en un momento de la historia de Grecia en el cual se vive un gran desarrollo cultural, y en especial en las escuelas de retórica; en este marco cultural aparecen los teóricos de la retórica clásica Teón, Hermógenes y Aftonio, cuyos apuntes coinciden en varios puntos. Los dos primeros coinciden en la importancia, para el discurso, del uso de la écfrasis o de la descripción, y la definición que dan sobre la écfrasis es idéntica; Hermógenes no se aleja de Teón en la suya:

Una descripción es una composición que expone en detalle de una manera manifiesta, según afirman, y que presenta ante los ojos el objeto mostrado. Hay descripciones de personajes, de hechos, de circunstancias, de lugares, de épocas y de otros muchos objetos. De personajes, como en Homero: *Era bizco y cojo de un pie*; de hechos, por ej.: la descripción de un combate terrestre y de un combate naval; de circunstancias, por ej.: la paz y la guerra; de lugares, por ej.: puertos, playas y ciudades; de épocas, por ej.: primavera, verano y una fiesta. Se podría hacer también alguna descripción mixta, como el combate nocturno en Tucídides, pues la noche es una circunstancia, mientras que el combate es una acción.⁷

Por cuestiones prácticas, Hermógenes y Teón clasifican el tipo de descripción que el orador o el estudiante puede realizar. No solo aparece la descripción de objetos, sino también de personajes, de hechos y un largo etcétera que los griegos resumen con la frase de «otros muchos objetos». Se puede concluir que los ejercicios de retórica referirían a la descripción cualquier asunto o cosa, siempre y cuando se expusiera en detalle y que se presentara como ante los ojos. Aftonio apunta una definición de descripción casi idéntica a la de sus colegas, con solo algunas diferencias en los ejemplos:

Una descripción es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado. Se han de describir personajes y hechos, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles. Personajes, como hace Homero: *Era redondeado*

⁶ George Kennedy. *La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la antigüedad hasta nuestros días*. Zaragoza: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra (Logroño), 2003, pp. 46-47.

⁷ Hermógenes. «Ejercicios de retórica», en Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1991, p. 195.

de hombros, de piel morena, de cabello rizado; hechos como combates navales y terrestres, tal como lo hizo el historiador [es decir, Tucídides]; circunstancias, como primavera y verano manifestando cuántas flores nacen durante ellas; lugares, como el propio Tucídides llamó *Quimerion* al puerto de los tesprotos, según el aspecto que presenta.⁸

Es claro que la descripción tiene una aplicación amplia pero una definición muy concreta: exponer en detalle y presentar ante los ojos el objeto descrito. No hay una diferencia profunda entre la descripción de un objeto y la de un hecho. Es necesario precisar que en los ejercicios de retórica no solo expusieron una definición, sino también una metodología acerca de cómo realizar la descripción. Teón y Hermógenes coinciden:

Argumentaremos describiendo los hechos a partir de los sucesos anteriores, simultáneos y posteriores, por ej.: si expusiéramos la descripción de una guerra, mencionaremos en primer lugar las circunstancias anteriores a la guerra: las levadas de tropas, los gastos, los temores; luego, los tratados, las matanzas, las muertes; a continuación, el trofeo y, después, los peanes de los vencedores, frente a las lágrimas y la esclavitud de los otros. Mientras que, si describimos lugares, épocas o personajes, tendremos también algún argumento a partir de la narración y a partir de la belleza, la utilidad y la sorpresa.⁹

El procedimiento que proponen estos profesores de retórica parece responder a un deseo de ampliación que corresponde a su propia definición de descripción. Si esta es una exposición *a detalle*, entonces resulta imprescindible sustentarla en una metodología que permita recorrer el objeto o el hecho *a detalle*. Incluso Aftonio, con el afán de esclarecer su definición, dedica un pasaje al templo de Alejandría. Tras el esfuerzo descriptivo y ante la complicada tarea de exponer cuidadosamente la hermosura de la construcción alejandrina, se excusa ante sus alumnos: «Indudablemente, su belleza es demasiado impresionante como para poder describirla. Si algo se ha omitido, ello ha sucedido en un exceso de asombro, pues se ha omitido porque no era posible describirlo».¹⁰ La complejidad de la écfrasis de Aftonio sobre Alejandría no radica en el esfuerzo de exponer la belleza, sino en el meticuloso trabajo que implica describir minuciosamente.

A través de la Edad Media, la retórica se redujo prácticamente a sus elementos referentes a la gramática y olvidó la riqueza discursiva que los griegos le habían otorgado:

Los dos perfiles nuevos de la retórica, a saber, el de moralidad y el formativo o pedagógico, que habían terminado el dibujo de la retórica tras un largo proceso iniciado en el mundo griego, se fueron manteniendo aunque un tanto difuminados durante la Edad Media y llegaron hasta aquel famoso día de Septiembre del año 1416, en que Poggio Bracciolini, que a sí mismo se llamaba Poggio Florentinus, descubre en el monasterio de San Galo un manuscrito completo de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, lo que permitió a Europa ver en la retórica algo más que una técnica tal como la venía percibiendo a través del *De inventione* («sobre la invención») de Cicerón y la *Rethorica ad Herennium* («Retórica de Herenio»). Con este descubrimiento y el casi contemporáneo de un ejemplar asimismo completo del *De oratore* de Cicerón, que tuvo lugar en 1421, se liquidó el

⁸ Aftonio. «Ejercicio de retórica», en *op. cit.*, pp. 253 y 254.

⁹ *Ibidem*, p. 195.

¹⁰ *Ibidem*, p. 259.

pragmatismo medieval de la retórica inspirado en el *De inventione* y la *Rhetorica ad Herennium*.¹¹

Con el acceso a los ejemplares de Quintiliano y Cicerón, la retórica recupera su alianza con la filosofía y enriquece esa perspectiva que la limitaba como adorno para el discurso. Con estos ejemplares se terminan las retóricas medievales para crear una retórica vinculada con la pedagogía, la literatura, la educación cívica, la conciencia social y política.¹² De alguna manera, se retorna a una retórica más apegada a la que enseñaban los diferentes autores a sus alumnos.

Con la llamada nueva retórica, los estudios sobre los ejercicios de retórica han ido aumentando desde las últimas décadas. Se han revalorizado los ejercicios retóricos de los clásicos para dimensionarlos como estudios que trascienden el mero repaso de las distintas figuras retóricas.

Para los humanistas italianos, la Retórica ya no consiste en el estudio de una disciplina integrada en el trivium o de las técnicas que enseñan tratados como *De inventione* o la *Rhetorica ad Herennium*, sino que es considerada como un arte noble y creativo, cuyo conocimiento y práctica enaltece al individuo [...] este auge de la Retórica va íntimamente ligado a la revalorización de lo clásico: los humanistas llegan a la conclusión de que la Retórica era la disciplina que había creado las formas, dispuestos los contenidos y adornado los textos que tanto admiraban e intentaban imitar.¹³

1. LA ÉCFRISIS EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS

En los estudios actuales, la écfrosis cuenta con dos acepciones: hay autores que la definen como la descripción escrita de una obra de arte plástica y, por otro lado, hay quien considera la écfrosis como una descripción con viveza de las cosas como si fueran vistas por los ojos. Es decir, la segunda acepción está más cercana a los retóricos clásicos, mientras que la primera responde solo a una perspectiva en particular: se limita a la descripción de una obra de arte plástica. Pese a que las dos definiciones son concretas, es necesario repasar cada una de ellas, pues se utilizarán ambas definiciones para realizar un análisis en *Miau*, de Benito Pérez Galdós.

1.1. LA ÉCFRISIS ARTÍSTICA: DESCRIPCIÓN DE UNA OBRA DE ARTE

Los estudios sobre la écfrosis en las obras literarias generalmente tienden a realizar un análisis sobre las descripciones escritas de obras de artes visuales. En los últimos cincuenta años se han realizado numerosos estudios sobre este ejercicio retórico originado por los autores clásicos griegos:

¹¹ Antonio López Eire. «La retórica clásica y la actualidad de la retórica», *Historia y actualidad de la retórica*, op. cit., p. 238.

¹² *Ibidem*.

¹³ José A. Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejera. «Historia de la Retórica», *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, op. cit., p. 428.

Leo Spitzer, en los años 50 del siglo xx, sacó el vocablo del ámbito de la literatura y el arte antiguos y lo puso a disposición de los New Critics y de los comparatistas, con quien habría de quedarse definitivamente. La definición de Spitzer es la primera que designa la écfrasis como «the poetic description of a pictorial or sculptural work of art». Los treinta años que siguieron al artículo de Spitzer sobre el poema de Keats contemplaron el desarrollo paulatino de este sector de la crítica y la teoría de la literatura, pero ha sido sobre todo en la década de los noventa cuando los especialistas han hecho que cobre una presencia ya más que notable en el campo de los estudios literarios.¹⁴

Si se sigue la perspectiva de Leo Spitzer, la écfrasis solo se centraría en la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultural. Aunque esta teoría es reciente, tiene sus orígenes en los autores clásicos.

The stop in a narrative in order to describe an object find its *locus classicus* in the description of the shield of Achilles in Homer's *Illiad*. But from the beginning, this is a problematic technique since the reader or listener is presented with the forging of the shield along with the description of all the images and metals that go into its making. A number of centuries later, Virgil understood that to rival Homer and create an epic of the Roman Empire, he would have to surpass his model's many techniques, including that of ekphrasis. Thus, Virgil regales his reader with many such passages, from Aeneas's shield to Dido's murals. The latter brings in a further complication to the technique since the reader is not only led to visualize through writing a number of murals depicting the Trojan war, but is also faced with the reactions of the protagonist, Aenes, as he views some of this own past feats as well as his own representation in art. His reactions forge a link with the reader and seek to establish sympathy for a particular vision of the Trojan conflict, one that praises the defeated.¹⁵

Es indudable que la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* y los murales descritos por Virgilio son un referente obligado al tratar sobre este tipo de écfrasis, pues es el punto de partida de una tradición literaria que desemboca en los estudios de las últimas décadas. El problema en este tipo de écfrasis es el traspaso de un arte a otro; la descripción literaria intenta, por medio de la viveza y la ilustración, plasmar la obra para que el lector tenga una imagen de ella, como si la hubiera visto con sus propios ojos.

Frederick de Armas es uno de los teóricos que han desplegado una serie de artículos y libros sobre este tipo de écfrasis en la literatura española de los Siglos de Oro.

Writing, during the Spanish Golden Age, often had a strongly visual component. Poets and other writers of fiction appealed to this sense in particular since it was thought that visualization was a key to memory. Thus the actions and images they were creating would be remembered more easily. Furthermore, the sisterhood and competition between painting and poetry had an ancient heritage, one that writers of the Golden Age often evoked and emulated. When Cervantes writes in chapter 71 of part 2 of *Don Quixote* that «the painter and the writer are one and the same», he is simply echoing a notion prevalent in the Italian Renaissance.¹⁶

¹⁴ Victoria Pineda. «La invención de la écfrasis», *Homenaje a la profesora Carmen Pérez*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000, p. 253.

¹⁵ Frederick de Armas. «Simple Magic: Ekphrasis from Anquity to the Age of Cervantes», *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. New Jersey: Bucknell University Press, 2005, p. 14.

¹⁶ Frederick de Armas. «Introduction», *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. New Jersey: Bucknell University Press, 2004, p. 7.

Más que en la cultura, en la écfrasis parece que hay una relación directa entre la pintura y la obra literaria. Por lo tanto, es común que en el Renacimiento y en los Siglos de Oro de la literatura española haya un continuo tránsito entre la descripción literaria y la obra de arte visual: la visual pretende retratar las imágenes que otorgan al lector las obras literarias, y estas, a su vez, pretenden reflejar las obras pictóricas y brindarlas al lector para que sea este el que pueda visualizar la pieza en su imaginación.

Frederick de Armas realizó una clasificación de la écfrasis como reflejo de una obra de arte visual, clasificación que resulta primordial para la finalidad de este estudio sobre una de las novelas de Benito Pérez Galdós. Armas clasifica la écfrasis de la siguiente manera:

In terms of pictorial models and how these are used, ekphrasis can be notional (based on an imagined work of art), or actual or true (based on a real work of art). It can also be combinatory (combining two or more works of art), transformative (changing some elements in the art work into others that can be connected to the original ones), metadescriptive (based on a textual description of a work of art which may or may not exist), or fragmented (using parts of a work). Ekphrasis can conform to the traditional pause in a narrative to describe an object (descriptive ekphrasis), or it can tell the story depicted in the art work—and even expand on the incidents (narrative ekphrasis). There is also the ekphrasis of an object that is being created, such as Vulcan's forging of Achilles' shield—a shaping ekphrasis. Finally, an ekphrasis can be contained within another ekphrasis, creating a meta-ekphrasis such as the drawing of the battle with the Basque within the description of the discovered manuscript of don Quixote in chapter nine of the novel, an episode carefully described by William Worden.¹⁷

Los modelos de écfrasis enunciados por el profesor norteamericano corresponden, en su mayoría, a écfrasis relacionadas con la obra de arte visual, la excepción es lo que él llama *descriptive ekphrasis* o écfrasis descriptiva, que es aquella que realiza una pausa en una narración para describir un objeto.¹⁸ Además de estos modelos, Frederick de Armas agrega uno más que es imposible desdeñar:

There are other types of ekphrasis that do violence to the term. For example, some have pointed to allusive ekphrasis. Here, the work of art is not described, nor is a narrative created from its images. Instead, the poet playwright or novelist simply refers to a painter, a work of art, or even to a feature that may apply to work of art. This becomes an ekphrasis only in the mind of the reader/spectator who can view the work in his memory and imagination.¹⁹

Recapitulando, entonces, tenemos los siguientes modelos de écfrasis, desde su relación con las obras de artes plásticas:

- a) La que se basa en una obra de arte imaginaria.
- b) La que se basa en una obra de arte real.
- c) La que combina dos obras de arte o más.

¹⁷ Frederick de Armas. «Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes», *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ La écfrasis descriptiva se tratará en el siguiente apartado de este trabajo.

¹⁹ Frederick de Armas. «Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes», *op. cit.*, p. 22..

- d) La transformativa que modifica ciertos elementos de la obra de arte original, pero que se pueden relacionar con los originales.
- e) La fragmentada que utiliza solo algunos elementos de una obra de arte.
- f) La que narra los hechos que aparecen en una obra de arte.
- g) La que describe un objeto que está siendo creado.
- h) La écfrasis que, a su vez, describe otra écfrasis, es decir, metaécfrasis.
- i) La écfrasis alusiva que desarrolla el lector por su propia cuenta cuando un texto hace referencia a una obra de arte en particular.

Esta clasificación es meramente teórica, pues es común que estos modelos se mezclen cuando el escritor describa alguna obra de arte:

Let us take, for example, the appearance of the shepherdess Galatea at the inception of Cervantes's pastoral novel *La Galatea*. As Edward Dudley has pointed out, the scene is taken from a painting by Raphael, *The Triumph of Galatea*, thus it is an actual or true ekphrasis. Since there is no break in the narrative to describe the painting, but a continuing flow of action, it appears to be a narrative ekphrasis. In reality, the passage, as stated above, is a dramatic ekphrasis, where the characters, the action, and the landscape put in motion what is perceived in the painting. Furthermore, the waves become hills, the dolphins are transformed into sheep, and the nymphs into shepherdesses. Thus, we have a transformative ekphrasis.²⁰

No es casual que el profesor Armas cite a Miguel de Cervantes, ya que la écfrasis como la descripción de una obra de arte fue un recurso muy utilizado en la literatura española de los Siglos de Oro, aunque su estudio tiene alrededor de poco más de un lustro: «Cervantes was not alone in seeking innovations to the tradition of ekphrasis. The symbolic relation between the sister arts (poetry and painting; literature and sculpture; the verbal and the visual) was classical motif commonly reworked by Renaissance artists and painters».²¹ Es decir, en el Renacimiento y durante los Siglos de Oro de la literatura española hay una constante comunión entre lo que varios autores han denominado las artes humanas, que significa la relación entre las distintas artes visuales y las verbales —por llamar de alguna forma a los distintos clases de textos que componen la literatura—. Esta comunión entre las distintas artes se produce desde ambos lados: lo visual se ha alimentado de lo verbal, mientras que lo verbal se puede producir a partir de lo visual. Claudio Guillén, en un análisis de un poema de Rafael Alberti, *A la pintura*, argumenta sobre la relación entre lo verbal y lo visual:

Nos hallamos no ante una transmutación de signos, como si el poeta no existiera o se limitase al oficio de transvasar una obra de arte a los moldes de otro arte, sino ante la comunicación de una experiencia vivida, un juicio o un ejercicio de gusto, que de por sí han significado una diferencia, una postura crítica o una toma de consciencia personal. [...] Hay páginas sobre Goya que no son más que momentos en la historia de su recepción; y otras, como las de Malraux, que también son literatura. La descripción de lo visible da cabida a la percepción de la escultura, del cuadro, del ánfora o urna griega (Keats), del objeto forjado por el hombre, llamándose ékfrasis, desde el escudo de Aquiles en Homero y la hilera de

²⁰ Frederick de Armas. «Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes», *op. cit.*, p. 22.

²¹ *Ibidem*, p. 21.

bustos que Cristodoros procura caracterizar en la Antología griega del siglo x, hasta el uso del procedimiento en nuestro tiempo por Miroslav Krleža. También es cierto que el *découpage* del mundo por los artistas del pasado, o el prestigio de ciertas imágenes fabulosas, puede orientar la atención del escritor o despertar su curiosidad.²²

Así como hay una fascinación del escritor por el arte visual, también existe una afinidad de múltiples artistas plásticos con el verbo. Por ejemplo, las diversas imágenes que se han generado a partir de los pasajes bíblicos o el esfuerzo que han realizado diversos pintores por retratar los pasajes escritos por Dante Alighieri.

Por último, es imposible soslayar una serie de apuntes que realiza Victoria Pineda acerca de este tipo de definición de écfrasis que tiene relación con las artes plásticas: utiliza el famoso pasaje de la descripción del escudo de Aquiles para plantear una serie de parámetros que tienen relación con la *inventio* de la écfrasis.²³

a) Una obra de arte visual es objeto de écfrasis en tanto es, también, *representación*. Esta doble mimesis —triple, en el sistema platónico— es esencial a los textos ecfásticos, que por eso acuden para su *inventio* a escenas figurativas, ya sea en pintura —la mayoría— o en otro tipo de objetos, como urnas o tapices.

b) El autor de un texto ecfástico se enfrenta al viejo rompecabezas de cómo expresar a través de un medio discursivo, por tanto, sucesivo, una escena representada por un medio visual, por tanto, simultáneo.

c) A diferencia de cualquier otra descripción amplificativa, la écfrasis suele ser central y no periférica, en el sentido de que no *ayuda* al progreso de la narración, sino que generalmente lo intensifica.

d) La écfrasis no tiene por qué referirse a un objeto artístico real.

e) Existe también, a juicio de algunos autores, un tipo especial de écfrasis, en la que lo descrito no es una obra de arte, sino una escena natural, real o no, generalmente un paisaje.

f) Es frecuente que el texto incluya como parte del tema el marco del cuadro descrito. El marco, al aislar la imagen, sirve para destacar lo que hay dentro de él. La realidad no la vemos enmarcada, el arte sí.

g) Cuando el objeto artístico descrito es real se produce una doble intertextualidad: la que enlaza todo texto escrito con otros y la del texto escrito con su referente visual.

h) No solo hay que llamar la atención sobre el papel del receptor en la doble decodificación de la intertextualidad ecfástica, sino que, además, el efecto que la obra provoca en el receptor es otro de los signos de identidad de la écfrasis.

i) La existencia de écfrasis de cuadros imaginativos subraya el carácter autónomo de estos textos.

j) El arte es selectivo inexorablemente, así que hablar de la descripción de «un objeto artístico» no es absolutamente exacto.

²² Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005, p. 125. Este libro es una fuente primordial acerca de los estudios interartísticos.

²³ Ideas tomadas de «La invención de la écfrasis», *Homenaje a la profesora Carmen Pérez*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000, pp. 256-261.

k) En una écfrasis un autor pone de relieve la maestría artística de otro autor. El poeta se equipara con el pintor, se identifica con él, como creadores que son ambos.

La écfrasis como descripción de una obra de arte es muy amplia y ha sido base de muchos estudios literarios. En este trabajo solo se utilizarán las definiciones y los análisis anteriormente expuestos, pues son básicos, en el momento de tratar este tipo de écfrasis, en la novela *Miau* de Benito Pérez Galdós.

1.2. LA ÉCFRASIS COMO DESCRIPCIÓN

La descripción de Homero del escudo de Aquiles contiene, paradójicamente, las dos perspectivas de écfrasis que este trabajo recoge: como obra de arte, pero también como objeto. Sin embargo, la écfrasis como descripción de un objeto es recogida, como se expuso anteriormente, por autores clásicos como Quintiliano, Teón, Hermógenes y Aftonio, entre otros. Esta definición es, tal vez, la más amplia, pues no se limita solo a la descripción de las obras de artes, sino, como pedían los retóricos clásicos, que es la descripción vívida y detallada de cualquier objeto o hecho.

Cuando Frederick de Armas expone los distintos modelos de écfrasis, únicamente hay uno de ellos que se aleja de la écfrasis de la obra de arte: la écfrasis descriptiva que crea una pausa en la narración para describir un objeto. Sin embargo, Ruth Webb desarrolla una definición de écfrasis como descripción en general, que no se limita a la descripción de un objeto como propone De Armas. Para Webb también hay dos tipos de écfrasis en la literatura:²⁴

a) Obras literarias en las que se describe una obra de arte plástica.

b) Obras literarias en las que abundan las descripciones vivas y detalladas, que parecen que entran por los ojos gracias a su plasticidad. Este recurso puede impregnar una obra entera (así decimos que es ecfástica) o afectar solo a determinados capítulos, partes o, sencillamente, a personas (y así hablamos de retratos) o a objetos sueltos en los que se detiene el autor.

La segunda definición, la écfrasis literaria, donde abundan las descripciones vivas y detalladas que se le presentan al lector como si él mismo las hubiera visto, es un apunte esencial para el enriquecimiento de los estudios literarios acerca de la écfrasis. Se libera al concepto retórico y se le otorga la libertad que los autores clásicos le brindaban en sus ejercicios. El escritor, por lo tanto, puede utilizarla como recurso para lograr que el lector pueda conmoverse, pero, sobre todo, para que lea pasajes y los imagine como si en vez de leerlos los hubiera visto con sus propios ojos.

Luis Alburquerque utiliza esta segunda definición de Ruth Webb en un breve, pero iluminador, texto sobre la écfrasis en el *Quijote*. Si los autores clásicos proponían que para describir con eficacia era necesario utilizar otros recursos retóricos, Alburquerque pro-

²⁴ Ruth Webb. «Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre», *Word and Image*, 15, n.º 1, January-March, pp. 7-18.

porciona en este texto un mapa de elementos retóricos que se pueden utilizar para delimitar la écfrasis desde su definición más amplia. Alburquerque, entonces, expone estas siguientes figuras que ayudarán a analizar la écfrasis en una obra literaria:²⁵

Prosopografía: descripción de personas por el físico o el aspecto externo.

Etopeya: descripción de personas según su carácter y costumbres.

Cronografía: descripción de los tiempos.

Topografía: descripción de lugares.

Pragmatografía: descripción de cosas, sucesos o acciones.

Definición: relación de las características esenciales, detalles significativos y diferenciadores que definen o delimitan el concepto o el objeto en cuestión.

Patopeya: descripción de las personas por sus afectos y pasiones.

Caracterismo: descripción por el habla.

Somatopeya: descripción de cuerpos en realidades incorpóreas.

Alburquerque establece los parámetros de lo que, probablemente, sea una metodología de estudio para la écfrasis. Si los griegos apuntaban que la descripción debería tener cierto orden —de menor importancia a mayor importancia, la descripción de un hombre debía ser de los pies a la cabeza, y un largo etcétera que ya se repasó anteriormente—, el estudio de las figuras retóricas que enlista Alburquerque representa los elementos que el estudioso puede encontrar en una obra literaria donde abundan las descripciones vivas y detalladas, tal como reza la segunda definición de écfrasis que proporciona Ruth Webb.

Para el análisis de la écfrasis en la novela *Miau*, de Benito Pérez Galdós, se utilizarán las dos definiciones que se han desarrollado en este apartado: la écfrasis como descripción de una obra de arte plástica o como una descripción detallada y con viveza, que parece que entra por los ojos gracias a su plasticidad. Metodológicamente, se seguirá a Ruth Webb y sus dos tipos de écfrasis: en cuanto al análisis de la écfrasis como descripción de una obra de arte se utilizarán los parámetros propuestos por Frederick de Armas; en cuanto a la écfrasis como descripción viva y detallada se utilizará la metodología planteada por Luis Alburquerque.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás; RÍO, Emilio del; BABALLERO, José Antonio (eds.) (1998). *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, vol. I. Zaragoza: Gobierno de La Rioja-Instituto de estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra.
- ALBURQUERQUE, Luis (2008). «La écfrasis en *El Quijote*», *El Quijote y el pensamiento teórico literario*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid del 20 al 24 de junio de 2005. Madrid: CSIC.
- ARMAS, Frederick de (2004). *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. New Jersey: Bucknell University Press.
- ARMAS, Frederick de (ed.) (2005). *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. New Jersey: Bucknell University Press.

²⁵ Luis Alburquerque. «La écfrasis en *El Quijote*», *El Quijote y el pensamiento teórico literario*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005. Madrid: CSIC, 2008, pp. 157-160.

- CICERÓN, Marco Tulio (2000). *De la participación oratoria*. México: UNAM.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1998). *Las figuras retóricas: el lenguaje literario*, 2. Madrid: Arco/Libros.
- HERNÁNDEZ, José A. y GARCÍA, María del Carmen (2009). «Historia de la Retórica», *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Editorial Síntesis.
- KENNEDY, George (2003). *La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la antigüedad hasta nuestros días*. Zaragoza: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra-Logroño.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1998). «La retórica clásica y la actualidad de la retórica», *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, vol. I. Zaragoza: Gobierno de La Rioja-Instituto de estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra.
- MAYORAL, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- PINEDA, Victoria (2000). «La invención de la écfrafrasis», *Homenaje a la profesora Carmen Pérez*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- QUINTILIANO, Fabio (1944). *Instituciones oratorias* (trad. directa del latín de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier). Buenos Aires: Joaquín Gil.
- QUINTILIANO, Fabio (2005). *Instituciones oratorias. Sobre la formación del orador*, ed. bilingüe, trad. y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- TEÓN; HERMÓGENES; AFTONIO (1991). *Ejercicios de retórica*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- WEBB, Ruth (1999). «Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre», *Word and Image*, 15, 1, January-March.

LA LENGUA DE LA FILOSOFÍA

COMENTARIO DE UNOS FRAGMENTOS DEL PRÓLOGO Y DEL
INTRODUCTORIO DE ALONSO DE ZEPEDA Y ADRADA A SU
TRADUCCIÓN DEL ÁRBOL DE LA CIENCIA DE RAMÓN LLULL
(BRUSELAS, 1663)

Francisco Javier SATORRE GRAU
Universitat de València

Pero nota que de estos Participios (para cuyo conocimiento se han dirigido todos estos documentos Gramáticos) se originan los *Tivos*, *Biles* y *Ares*, fundamento principal de los términos de la Ciencia de nuestro Iluminado Doctor. Porque de *amante* deriva el *amable* y el *amar*; y así mismo el *amativo*, que en Latín suenan *amativus*, *amabilis* & *amare*. Y tomando las últimas partes de estas dicciones resultan *Tivus*, *Bilis*, *Are*, que en nuestro Español es lo mismo que *Tivo*, *Able* y *Ar*. Y según la diversidad de los participios, por la diferencia de los Verbos, se forman *Tivo*, *Able* o *Tivo*, *Ible*, *Ar*, *Er*, *Ir*; y a estos se reducen todos los que he descubierto hasta ahora; y de estos tres *Tivo*, *Bile*, *Are*, &c. se constituyen todas las essencias de las cosas, como se probará en el Introductorio de esta Obra (prólogo sin paginar).

Dice así mismo nuestro Maestro que a la Gramatica y a los demás artes es aplicable el suyo general por quanto de la misma manera que la Gramatica enseña el modo congruo de hablar; así su arte el modo de hallar los demás artes; por raçon de que por los principios de este arte se pueden deducir todas las partes de la Gramatica. Como el nombre que se puede aplicar a la *Bondad*, *Grandeza*, &c. porque son nombres; y también el pronombre, por quanto este se constituye y pone por el proprio nombre; y los principios de este arte se pueden aplicar a todas las otras ciencias y se ponen por ellas; y no los de una ciencia particular por los de otra particular. El Verbo se aplica a los actos de los principios como a el *bonificar*,

grandificar, etc. y significan acción. El participio es aplicable; porque tenemos todos los Conjugados que emanan de la *Bondad*; como el *bonificante*, y *bonificativo*. La Conjunción está implícita en el bonificar, que es el medio entre el *bonificante* y el *bonificable*, juntándolos para que resulte un concreto perfecto: como la Conjunción, que conjunta muchas dicciones, para que se haga una Oración perfecta.

El Adverbio está implícito en los mismos principios; como se reconoce en los Conjugados, donde está el *bonificativamente*; y se manifiesta en esta Oración. El bonificante bonifica bonificativamente a su bonificable, o le bonifica bien; siendo así que cualquier agente procura educir de sí mismo bien su efecto.

De la misma manera es aplicable la proposición y demás partes: porque así como la Gramática hace de sí misma instrumento, con que reduce los casos en acto: así los *Tivos* de los principios de este arte hacen sus *Ares* instrumentos para constituir en acto sus *Biles* (Introdutorio, pp. CXIX-CXX).

Los conjugados son ciertos concretos que emanan y proceden de la esencia de el abstracto: y se llaman conjugados por cuanto están como debajo de un mismo yugo. Y son trece los de cualquier esencia abstracta incluso la misma esencia; los cuales se hallan en cualquiera cosa que tiene ser respecto de sus operaciones intrínsecas, como se probará más abajo y en la Lógica, y se apuntó en el Prólogo. Y ahora pondré el ejemplo en la *Bondad*, para que por estos se tenga conocimiento para deducir los conjugados de todos los entes.

Tiene, pues, la *Bondad*, *Bonificatividad*, *Bonificativo*, *Bonificativamente* y *Bonificante*, que son la forma; *Bonificabilidad*, *Bonificable*, *Bonificablemente* y *Bonificado*, que son la materia; y *Bonificación*, *Bonificando*, *Bonificadamente*, *Bonificar*, que son los medios unitivos: y todos estos son los conjugados o concretos de la *Bondad*. Y la razón es porque *Bonificativo* es el que puede *Bonificar*; y no tendría esta potencia sin su forma, que es la *Bonificatividad* que informa, o es contrayda de el *Bonificativo Bonificativamente*; y el *Bonificante*, que es el que bonifica actualmente contrae en sí los tres conjugados anteriormente; así como lo racional hombrificativo que contrae lo animal, lo imaginativo, lo corpóreo y la substancia; siendo imposible que bonifique actualmente sin que sea *Bonificativo* para poder bonificar. De el mismo modo se discurre de parte de el *Bile* y de el *Are*; por cuanto el *Bonificable* es el que puede ser *Bonificado*; y no lo pudiera ser sin que hubiese en él *Bonificabilidad* interior que le informase *Bonificablemente* para que así el *Bonificable* pueda ser *Bonificado*, que lo es en acto, y la materia de el *Bonificante*. En cuanto a el *Are* o medio unitivo, es cierto que la *Bonificación* es la acción y el abstracto de el *Bonificar*; y consiguientemente el poder *Bonificar*, lo que no sería si no informase a el *Bonificar Bonificándole Bonificadamente*, para que así el *Bonificar* sea acto perfecto. Y en este modo se pueden formar los conjugados (como he dicho) de cualquier abstracto, añadiendo a el que no se pudiere (por el sonido bárbaro de la voz) el verbo Latino *facio*, que es el supe faltas, como en la *Duración* (por no equivocar sus conjugados con los de la dureza) *Durablificatividad*, *Durablificativo*, *Durablificativamente*, *Durablificante*, *Durablificabilidad*, *Durablificable*, *Durablificablemente*, *Durablificado*, *Durablificación*, *Durablificando*, *Durablificadamente*, *Durablificar*. Y así de los demás.

En estos Concretos, Conjugados y Correlatos consiste el conocimiento de los términos de el Arte de nuestro Maestro y los de el Árbol de la Ciencia: observando que es imposible se dé forma esencial e intrínseca sin que se dé materia esencial e intrínseca (llámase materia todo aquello que, como sujeto es informado por la forma), y medio que las sea esencial e intrínseco, y que participe de la naturaleza de ambos extremos (digo medio y no modo unitivo) como en la *Bondad*, cuyo *Bonificativo* (como havemos dicho) es la forma, el *Bonificable* la materia, y el *Bonificar* el medio, que emana de los dos y participa de su naturaleza. Lo qual ha significado nuestro Maestro con el *Tivo*, *Bile* y *Are*, y yo expliqué en el Prólogo, y se probará en la Lógica (p. VII).

I

En 1663 vio la luz en Bruselas, salida de las prensas de Francisco Foppens, la traducción castellana del *Árbol de la ciencia* de Ramón Llull, realizada por Alonso de Zepeda y Adrada, teniente de maestro de campo general, gobernador del Thol-huys. Se trata de una versión castellana del texto latino *Arbor Scientiae*, escrito por Llull en Roma, entre los años 1295 y 1296.

El *Árbol de la ciencia* luliano es una obra monumental que ha llegado hasta nosotros a través de 22 copias manuscritas latinas y 3 catalanas. Se imprimió por primera vez en Barcelona, en 1482, por Pere Posa, con el título de *Liber divinalis vocatus Arbor Scientiae*. Este mismo impresor lo volvió a editar en 1505 con el título de *Arbor Scientie Raymundi*. En 1515 se imprimió en Lyon, con el título de *Arbor scientiae venerabilis et celitus Illuminati Patris Raymundi Lullii Maioricensis* (Butiñá, 2012). Son varias las ediciones posteriores.

Es una obra muy compleja, en la que Llull recopila el saber universal, sagrado y profano, ordenándolo en dieciséis árboles cuyas raíces, tronco, ramas, hojas, flores y frutos representan los diferentes ámbitos de las ciencias de su época. El interés por esta obra luliana no disminuyó en la época áurea, como lo demuestra las veces que se editó en los siglos XVI y XVII. Fruto de este interés es la traducción de Zepeda, en la que se incluyen los fragmentos objeto de este trabajo.

II

La traducción de un texto tan complicado como este exige, por parte del autor de la versión, una preparación rigurosa, tanto en su conocimiento de la lengua latina como en el de las distintas ramas del saber tratadas en el libro. En este caso, es de especial importancia el conocimiento de la filosofía, porque es la disciplina que articula el conjunto de la obra. Alonso de Zepeda reúne ambos requisitos, porque realiza una muy buena traducción y porque se desenvuelve con soltura por unos territorios muy diversos, algunos de ellos enormemente espinosos. Además de esta traducción, es autor de otras obras, en las que hace gala de unos más que notables conocimientos de filosofía, teología, astrología,¹ retórica y gramática, y demuestra estar al día de los avances científicos de su época; es también autor de un manual sobre fortificaciones militares.² Su afición por los asuntos filosóficos y teológicos lo llevaron a tener debates de importancia con personalidades de la época, como el que sostuvo con Isaac Orobio, rabino de la sinagoga de Ámsterdam (Díaz

¹ Participó en la polémica sobre el temor que infunden los cometas y eclipses rebatiendo las ideas del abad don Juan Bravo de Sobremonte, quien creía que este temor era irracional y no tenía fundamento. Zepeda defiende que cometas y eclipses son señales que envía Dios. Zepeda escribió su *Discurso contra la piedra de toque que no manifestó fineza*, bajo el pseudónimo de el Soldado, s. l. 1681, y lo reimprimió con el nombre de «Discurso del Cometa», como apéndice a su libro *Antipología o Pathegoría contra el discurso apologetico de la piedra de toque del Abad D. Juan Bravo de Sobremonte*, Huesca, 1681.

² *Epítome de la fortificación moderna, así en lo regular como en lo irregular, reducida a reglas y al compás por diversos modos y los más fáciles para mover la tierra, y otros diversos tratados de la perspectiva, geometría práctica y del modo de sitiar y defender las plazas y de la construcción de las batería y minas y artificios de fuego para arrojar al enemigo, compuesto por el Teniente de Maestro de Campo General D. Alonso de Zepeda y Adrada, Governador del Tholhuys*. En Bruselas, por Francisco Foppens, mercader de libros, 1669.

Esteban, 2001; 2002), sobre temas teológicos, y a escribir libros sobre asuntos tan elevados como la Inmaculada Concepción o la Santísima Trinidad.³

En la traducción del *Árbol de la ciencia* de Lull, Zepeda se enfrenta a un problema muy arduo, porque está abriendo un camino por el que nadie había transitado antes. En España, la lengua de la filosofía había sido siempre el latín, desde los textos clásicos medievales hasta las obras del siglo xvii. Los filósofos españoles, casi siempre vinculados a las grandes órdenes religiosas (sobre todo la Orden de Predicadores o la Compañía de Jesús), habían redactado sus escritos en latín, como la inmensa mayoría de sus colegas europeos. El lenguaje filosófico emplea unas formas lingüísticas propias, exclusivas, que no forman parte del discurso ordinario. El cultivo multiseccular de la filosofía en latín dio origen al desarrollo de un lenguaje específico para la expresión precisa y rigurosa de los contenidos filosóficos. Este lenguaje tenía un vocabulario específico que, unido a las peculiaridades de gramática de la lengua latina, permitió la expresión de contenidos abstractos, con gran exactitud y precisión.

La lengua castellana se había desarrollado a lo largo de los siglos, adaptándose para poder expresar contenidos literarios, jurídicos, históricos, científicos, etc., pero no tenía tradición en la expresión de contenidos filosóficos, por lo que Zepeda, antes de comenzar su obra como traductor, tuvo que elaborar un lenguaje propio que le permitiera escribir sobre filosofía en español. El traductor siente la necesidad de explicar a sus lectores la peculiaridad y el significado de los términos específicos del lenguaje filosófico que utiliza en su versión castellana. Los textos arriba recogidos son el primer testimonio de una reflexión sobre la especificidad de ciertas formas lingüísticas españolas, necesarias para la creación de un tipo de lenguaje filosófico hasta entonces desconocido. Esto es lo realmente llamativo, que sea un traductor, y no un filósofo, quien inicie la creación de un lenguaje filosófico en español.

Zepeda, en el prólogo a su traducción del *Árbol de la ciencia*, incluye una gramática española completa (Satorre Grau, 2012), cuya única finalidad es proporcionar al lector, conocedor de la lengua castellana, los procedimientos de derivación nominal que le permitan crear tanto los términos específicos necesarios para tratar de filosofía como, sobre todo, facilitarle la comprensión de las formas lingüísticas que el propio traductor emplea en su versión del texto luliano. Los derivativos *-tivo*, *-able/-ible*, *-ar* son la clave de interpretación de esta obra, porque con estas desinencias «se constituyen todas las esencias de las cosas», según palabras del propio traductor. Para Zepeda es fundamental saber derivar el infinitivo y adjetivos en *-tivo* y en *-ble* partiendo de un participio de presente, y entender perfectamente el sentido que adquieren en el texto: distinguir el sentido de *intelectivo* e *inteligible*; *cognoscitivo* y *cognoscible*; *comprensivo* y *comprensible*; *sensitivo* y *sensible*, etc.

A modo de ejemplo, dice Zepeda:

Tiene, pues, la *Bondad*, *Bonificatividad*, *Bonificativo*, *Bonificativamente* y *Bonificante*, que son la forma; *Bonificabilidad*, *Bonificable*, *Bonificablemente* y *Bonificado*, que son la

³ *Propugnatio terminorum et doctrinae illuminati doctoris beati Raymundi Lullii: tertii Ordinis S. Francisci, circa mysterium SSS. Trinitatis, contra quemdam rescribentem in synagoga Amstelodamensi judaeum / authore D. Ildephonso de Zepeda... Defensa de los términos y doctrina de S. Raymunod Lullio: doctor iluminado de la Orden tercera del Seraphico Padre S. Francisco sobre el misterio de la SS. Trinidad: contra cierto rescribente Judio de la Sinagoga de Amsterdam / compuesta por... Alonso de Zepeda... Bruxellis: sumptibus Balthazaris Vivien... 1666.*

materia; y *Bonificación, Bonificando, Bonificadamente, Bonificar*, que son los medios unitivos; y todos estos son los conjugados o concretos de la *Bondad*.

El hilemorfismo que sirve de marco a la exposición del texto luliano exige un vocabulario que permita expresar con precisión la materia (*bonificable*), la forma (*bonificativo*) y el medio que surge de los dos (*bonificar*).

Desde el punto de vista lingüístico, es llamativo que, para Zepeda, el término primitivo del que derivan los demás (*amable, amar, amativo*) es el participio de presente (*amante*). Suele ser habitual en los gramáticos considerar como término primitivo su forma citativa y no otra forma flexiva. Así, en sustantivos y adjetivos, la forma citativa es el masculino singular (*gato, ligero*); y en el verbo, en las lenguas vulgares, el infinitivo (*amar*); en latín, la primera persona del singular del presente de indicativo de la voz activa (*amo*). Para Zepeda, en cambio, es el participio de presente.

III

Me parece realmente sorprendente que el lenguaje filosófico que pretende enseñar Zepeda a sus lectores no tenga su fundamento en el plano léxico. No trata de proporcionar un vocabulario de términos específicos de la filosofía, necesario para la comprensión del texto luliano. Por el contrario, centra su interés en la gramática. No le interesa explicar el sentido que en el texto adquieren los tecnicismos filosóficos, sino que centra su atención en los procedimientos por medio de los cuales de una palabra primitiva se obtienen palabras derivadas. Para Zepeda, el recurso lingüístico fundamental en la creación de un lenguaje filosófico es el de la derivación. Una derivación que reproduce los procedimientos lexicogénicos de la lengua latina. Los derivativos castellanos tienen una dependencia directa de los empleados en el texto latino: *Tivus, Bilis, Are* son, según Zepeda, las desinencias latinas que dan origen, de manera directa a las españolas *-tivo, -able, -ar*. El traductor solo tiene en cuenta, en la formulación de su teoría sobre la creación de un lenguaje filosófico, los derivados sufijales.

Es admirable que Zepeda, a mediados del siglo XVII, sea capaz de diferenciar en los sufijos un doble valor:

- Por una parte, su contenido semántico conceptual. Los derivativos significativos, como elementos creadores de palabras nuevas, al unirse a una base léxica, dan origen a unas palabras derivadas de significado léxico diferente al de las palabras primitivas de las que proceden. Por ello no es lo mismo *libro* que *librería* o *librero*.
- Por otra parte, son elementos categorizadores; es decir, cumplen un papel gramatical: el de dar a una base léxica la categoría de sustantivo, adjetivo, verbo o adverbio. Los lexemas son unidades mínimas de significado léxico que, en las lenguas indoeuropeas, no pueden aparecer solos; necesitan obligatoriamente tomar una de las cuatro categorías léxicas mencionadas. Y esto se suele hacer por medio del empleo de sufijos categorizadores. De este modo, las desinencias propias de las conjugaciones verbales convierten cualquier base léxica en verbo (*am-ar; am-aste; am-ásemos*); los sufijos *-dad, -or* categorizan cualquier base léxica como sustantivo

(*bondad; amor*); los sufijos *-able, -ible* la categorizan como adjetivo (*amable; bonificable; sensible*); *-mente* convierte cualquier adjetivo en adverbio (*amablemente, bonificablemente*); etc.

Lo más sorprendente es que Zepeda, en una época tan temprana de la reflexión gramatical, y no siendo la gramática, ni otra disciplina humanística, su profesión, sea capaz de intuir el valor significativo de las categorías gramaticales; dicho de otro modo, que haya comprendido lo que Coseriu (1978: 133) llamará *significación categorial*: el hecho de que ser *sustantivo, adjetivo, verbo* o *adverbio* signifique. Cuando dice «el Verbo se aplica a los actos de los principios como a el *bonificar, grandificar, etc.* y significan acción», al mismo tiempo que sigue la doctrina tradicional que define el verbo como la palabra que significa acción, estado o pasión, constata la manera particular de significar que tiene el verbo frente a otras clases de palabras.

En el desarrollo de su exposición, Zepeda introduce algunos derivativos nuevos, siempre de origen latino, para expresar con rigor y precisión un proceso lógico. De *Bondad* procede el verbo *bonificar*, que expresa el proceso de convertir en bueno algo que no lo es. Este proceso se puede categorizar como sustantivo (*bonificación*), como gerundio (*bonificando*) o adverbio (*bonificadamente*). A partir de aquí, crea un sistema derivativo, bastante complejo, para diferenciar los términos según se incluyan en las categorías filosóficas de la materia (*Bonificabilidad, Bonificable, Bonificablemente y Bonificado*), o de la forma (*Bonificatividad, Bonificativo, Bonificativamente y Bonificante*). Aquí se ve claramente el sentido que tiene su alusión a los tres elementos derivativos fundamentales para entender el lenguaje filosófico: *-tivo, -able, -ar* (*Tivus, Bilis, Are*). Cada uno de estos derivativos da origen a una serie de términos, de todas las categorías gramaticales, que tienen en común su significado implícito de *forma* (*-tivo*: *bonificatividad, bonificativo, bonificativamente*); de *materia* (*-ble*: *bonificabilidad, bonificable, bonificablemente*); y de medio unitivo, o sea, de proceso que permite que la materia sea informada por la forma (*-ar*: *bonificar, bonificación, bonificadamente*).

Pero no en todos los casos es tan sencillo crear el léxico de la filosofía. Puede darse el caso de que dos procesos distintos se expresen por medio de palabras muy semejantes, lo que podría dar origen a confusiones que, en un texto que requiere un rigor y una precisión de gran exactitud en la expresión, tendría consecuencias fatales. Es lo que sucede con los procesos que se expresan por los sustantivos *duración* y *dureza*. En estos casos, recurre Zepeda al empleo de derivativos creados a partir del verbo latino *facio*:

Y en este modo se pueden formar los conjugados (como he dicho) de cualquier abstracto, añadiendo a el que no se pudiese (por el sonido bárbaro de la voz) el verbo Latino *facio*, que es el supe faltas, como en la *Duración* (por no equivocar sus conjugados con los de la dureza) *Durablificatividad, Durablificativo, Durablificativamente, Durablificante, Durablificabilidad, Durablificable, Durablificablemente, Durablificado, Durablificación, Durablificando, Durablificadamente, Durablificar*. Y así de los demás.

El verbo latino es el *suple faltas*, precioso neologismo creado por Zepeda para indicar la facilidad con la que este verbo permite crear derivativos aplicables a la utilidad exigida por el filósofo. Los términos resultantes del proceso de derivación son complejos en apariencia, pero fácilmente interpretables por el análisis de los derivativos que los forman.

Durar no es lo mismo que *durablificar*, que significa hacer duradero lo que no lo es; el objeto que admita este proceso deberá ser *durablificable*; y quien lo realice será el *durablificante*.

IV

Un asunto que despierta el interés del curioso lector de este texto es el que aparece en las siguientes líneas:

La Conjunción está implícita en el bonificar, que es el medio entre el *bonificante* y el *bonificable*, juntándolos para que resulte un concreto perfecto: como la Conjunción, que conjunta muchas dicciones, para que se haga una Oración perfecta.

El Adverbio está implícito en los mismos principios; como se reconoce en los Conjugados, donde ay el *bonificativamente*; y se manifiesta en esta Oración. El bonificante bonifica bonificativamente a su bonificable, o le bonifica bien; siendo así que qualquier agente procura educir de sí mismo bien su efecto.

Zepeda habla de la presencia implícita de elementos lingüísticos en procesos lógicos: la conjunción (palabra de la lengua) está implícita en el bonificar (proceso perteneciente al plano universal de la estructuración del hablar), y, de manera análoga, el adverbio, como categoría gramatical, está implícito en los mismos principios: «qualquier agente procura educir de sí mismo bien su efecto», es decir, el agente actúa como debe actuar. La concepción que este militar traductor tiene de los hechos de la lengua se adelanta, *mutatis mutandis*, en varios siglos a las teorías lingüísticas modernas. No conozco, en la literatura gramatical de los siglos XVI y XVII, ninguna referencia, ni expresa ni sugerida, a la presencia implícita de las palabras en las relaciones lógicas.

1

La relación entre el pensamiento y la lengua ha estado presente en la reflexión gramatical desde sus primeras manifestaciones. Pero esta relación no ha sido nunca una relación simétrica, sino que la lengua ha tenido siempre un papel totalmente subordinado al mismo. Tradicionalmente, se ha aceptado, casi como un axioma, que la lengua es la expresión verbal del pensamiento. En la base de esta definición subyace la aceptación de la doctrina gnoseológica aristotélica. El hombre, cuando nace, es *tamquam tabula rasa in qua nihil scriptum est*. Pero el recién nacido dispone de unos sentidos a través de los cuales recibe unas percepciones sensoriales que, por un proceso de abstracción, le permiten adquirir los conceptos (*nihil est in intellectu qui prius non fuerit in sensu*). Estos conceptos se relacionan formando juicios; y de esta manera se va formando el pensamiento humano. Pero nos encontramos con un problema grave: el de la transmisión de este pensamiento. Si la humanidad hubiera estado dotada del don de la telepatía o de la transmisión directa del pensamiento, no hubiera hecho falta el lenguaje. La lengua no es más que un instrumento, un medio subsidiario para expresar el pensamiento

mediante palabras, habida cuenta de que no tenemos otro medio de comunicar nuestros contenidos intelectivos. La llamada *Gramática de Port-Royal*⁴ dice expresamente: «Parler est expliquer ses pensées par des signes que les hommes ont inuentez à ce dessein. On a trouué que les plus commodes de ces signes estoient les sons & les voix» (Lancelot y Arnauld, 1660: 5). Dicho de otro modo, se acepta sin discusión el postulado de que existe un pensamiento prelingüístico que necesita expresarse por algún procedimiento; y ese medio es el lenguaje humano. Este lenguaje debe someterse, claro está, al pensamiento al que sirve, ya que es su expresión verbal.

En consecuencia, la teoría gramatical se formó a la sombra de la lógica. La misma nomenclatura empleada en las disciplinas gramaticales revela su dependencia servil a esta parte de la filosofía: términos como *sujeto* y *predicado* están directamente tomados de la lógica; las categorías gramaticales se definen con criterios lógicos, por lo que el *sustantivo*, palabra con la que designamos las sustancias, se define como la palabra con la que nombramos los entes sustanciales, como son las personas, los animales o las cosas; el *adjetivo*, aquella con la que nombramos los accidentes que se añaden (*adiectiuus*) a las sustancias, y el verbo la palabra que indica acción estado o pasión, etc.

Esta perspectiva logicista de la lengua condiciona la visión que la gramática ofrece de los hechos de la lengua. La lengua se explica en términos de pensamiento. Este punto de vista logicista se agrava con la llegada del racionalismo, no solamente a la filosofía sino también al pensamiento lingüístico, dependiente en tal medida de aquella. Hasta tal punto el racionalismo cambia la visión de los hechos de la lengua que la gramática pasa a formar parte del arte de pensar. Condillac dice: «Je regarde la grammaire comme la première partie de l'art de penser. Pour découvrir les principes du langage, il faut donc observer comment nous pensons» (1798: 4).

Es perfectamente razonable que, si la lengua es la expresión verbal del pensamiento, la gramática, que la reduce a reglas, forme parte de la ciencia que estudia este pensamiento. Los autores de la *Gramática de Port-Royal* (1660) fueron los primeros que marcaron el camino para explicar la lengua por medio de la lógica; no en vano pretendieron redactar una gramática razonada; Pinot Duclos, en 1754, enriqueció este texto con unas anotaciones que lo dotaron de mayor utilidad.⁵ Du Marsais investigó los principios de la lengua desde el punto de vista filosófico y, aunque tenía la intención de escribir una gramática, se contentó con redactar unos cuantos artículos para la *Enciclopedia*. Condillac (1780), con su autoridad en el mundo de la filosofía, fue quien impuso la aceptación de la gramática como una parte de la *Ideología*, disciplina que a finales del siglo XVIII y principios del XIX tenía por objeto el estudio de las ideas. En los primeros años de este siglo, Destutt de Tracy (1801; 1803) fijó y desarrolló la *Ideología* dividiéndola en las tres partes que a partir de ese momento se considerarán canónicas: la *Ideología propiamente dicha*, la *Gramática general*⁶ y la *Lógica* (Quintana, 2007). Las traducciones de las obras de estos autores tu-

⁴ La edición de 1754 incluye un aviso en el que se dice: «On est bien aisé d'avertir que depuis la première impression de ce livre il s'en est fait un autre intitulé *La Logique ou l'Art de Penser*, qui étant fondé sur les mêmes principes, peut extrêmement servir pour l'éclaircir & prouver plusieurs choses qui sont traitées dans celui-ci» (Lancelot, 1754: 216).

⁵ Estas anotaciones se incluyeron en la 3.ª ed. de la *Gramática de Port-Royal*, de 1768.

⁶ Para Destutt de Tracy, la gramática debería ser considerada como la continuación de la ciencia de las ideas (1803: 1).

vieron una gran repercusión en España, donde los filósofos se vieron fuertemente influidos por los maestros franceses.⁷

Pero, por otra parte, el pensamiento depende de la lengua que lo transmite. En palabras de Condillac, «no pensamos sino con el socorro de las palabras» (1784: 125). Sin el auxilio de la lengua no tendríamos posibilidad de pensar. Esta dependencia mutua del pensamiento y de la lengua crea una red de relaciones recíprocas, con frecuencia muy confusas, que aparece patente en las obras de los gramáticos.⁸

2

El origen de estas confusiones residía en la no diferenciación de los distintos planos de la estructuración del hablar. Coseriu (Vucheva, 2006) estableció la diferencia entre:

- El plano universal de la estructuración del hablar, cuyas unidades ontológicas son el concepto y el juicio, y cuya propiedad fundamental es la designación. Es el ámbito del lenguaje. Todos los seres humanos y solo los seres humanos tenemos la capacidad de hablar empleando un sistema de signos orales articulados.
- El plano histórico de la estructuración del hablar, cuya propiedad fundamental es la significación. Sus unidades ontológicas son la palabra y la oración. Es el ámbito de las lenguas, de los idiomas históricos.
- El plano individual de la estructuración del hablar. Es el ámbito de los enunciados y su propiedad fundamental es el sentido.

El hombre tiene una capacidad de hablar que se realiza en un sistema lingüístico determinado, que nos permite expresarnos por medio de enunciados que adquieren sentido en un entorno, en una situación y en un contexto. Estos planos están conectados, pero son distintos. Un vicio fundamental de la gramática tradicional ha sido, precisamente, no diferenciar entre estos tres planos y confundirlos empleando criterios lógicos para dar explicación a hechos gramaticales.

3

Si aplicamos la visión coseriana de los hechos del lenguaje al texto de Zepeda, observamos que el traductor relaciona los planos histórico y universal por medio de la presencia implícita de palabras de la lengua en procesos lógicos. «La Conjunción está implícita en el

⁷ La influencia de la Ideología en España se manifestó a lo largo del siglo XIX en multitud de textos filosóficos que incluían, como una de sus partes fundamentales, una gramática general que servía para explicar cómo se transmitía el pensamiento a través de las palabras. Ejemplos de ello son, entre otras, las obras de Muñoz (1831), Díaz (1841), Balmes (1847), García (1848), Beato (1848), Velarde (1861) y Gutiérrez (1866). Caso aparte, pero relacionado con esto, es el de Gómez Hermosilla, autor de unos *Principios de gramática general* (1835), muy influidos por el pensamiento de Condillac.

⁸ En palabras de Strawson (1972: 44), «Una teoría general del lenguaje no solo recibiría ayuda de la filosofía sino que también se la prestaría». Más llamativa es la frase de Wittgenstein (1979: 55): «Como ocurre con todo lo metafísico, la armonía entre el pensamiento y la realidad ha de encontrarse en la gramática del lenguaje».

bonificar, que es el medio entre el *bonificante* y el *bonificable*, juntándolos para que resulte un concreto perfecto».

En el plano universal de la estructuración del hablar, el concepto de *bonificar* es un proceso que tiene las funciones lógicas inherentes de un agente (el bonificante) y un objeto (el bonificable). Del mismo modo que las funciones lógicas inherentes del plano universal (agente y objeto) se concretan en los argumentos (sujeto y objeto directo) del plano histórico, el vínculo que existe entre el agente y el objeto se concreta en la conjunción. De ahí que Zepeda hable de una presencia implícita de la conjunción en un proceso lógico.

De manera análoga, hemos de entender lo que dice del adverbio:

El Adverbio está implícito en los mismos principios; como se reconoce en los Conjugados, donde ay el *bonificativamente*; y se manifiesta en esta Oración. El bonificante bonifica bonificativamente a su bonificable, o le bonifica bien; siendo así que qualquier agente procura educir de sí mismo bien su efecto.

Zepeda entiende aquí por adverbio el de modo, que indica la manera en la que se ejecuta el proceso. Todo proceso se hace de alguna manera (Zepeda supone que el agente tiene siempre la intención de hacer bien lo que hace), por lo que la función que el adverbio desempeña en la lengua está también presente, de manera implícita, en el plano universal de la estructuración del hablar: «el bonificante bonifica *bonificativamente* a su bonificable».

V

Las relaciones entre filosofía y lengua van a ocupar durante mucho tiempo a los gramáticos, pero sobre todo a los filósofos, lo que se va a manifestar en numerosas obras dedicadas a la gramática filosófica y a la filosofía del lenguaje. La filosofía necesita una lengua precisa que pueda ser un vehículo riguroso en la formulación y transmisión de los contenidos que elabora la reflexión humana. La lengua latina comenzó este camino de creación de una lengua filosófica hace muchos siglos, con resultados tan brillantes que los pensadores europeos la adoptaron para escribir sus obras hasta el siglo xvii. La lengua española, en cambio, comenzó a transitar esta senda en tiempos más recientes. Y fue un militar español, Alonso de Zepeda, traductor aficionado e inclinado al estudio del pensamiento, quien formuló, en el tercer cuarto del siglo xvii, las primeras reglas para crear, por medio de la derivación nominal, un lenguaje específico en castellano para la expresión precisa y rigurosa de los contenidos filosóficos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALMES, Jaime (1847). *Curso de filosofía elemental. Metafísica*. Madrid: Imprenta y fundición de D. E. Aguado.
- BEATO, Bartolomé (1848). *Tratado elemental de Psicología, Ideología, Gramática general y Lógica*. Salamanca: Imprenta de Juan José Román.
- BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia (2012). *Los mundos de Ramón Llull*. Madrid: UNED.

- CONDILLAC, Étienne B. de (1780). *Logique. La logique, ou Les premiers développements de l'art de penser*. Paris: L'Esprit et de Bure l'aîné.
- CONDILLAC, Étienne B. de (1784). *La Lógica o los primeros principios del arte de pensar*. Madrid: Joachin Ibarra.
- CONDILLAC, Étienne B. de (1798). *Principes généraux de Grammaire pour toutes les langues, avec leur application particulière à la langue française*. Paris: chez A. J. Ducour, An VI de la République, en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84340n/f4.image>.
- COSERIU, Eugen (1978). *Gramática, semántica, universales*. Madrid: Gredos.
- DESTUTT DE TRACY, Antoine-Louis-Claude (1801). *Éléments d'idéologie. Première partie. Idéologie proprement dite*. Paris: Chez Courcier, An IX.
- DESTUTT DE TRACY, Antoine-Louis-Claude (1803). *Éléments d'idéologie. Seconde partie. Grammaire*. Paris: Chez Courcier, An XI.
- DÍAZ, Melchor Ignacio (1841). *Elementos de Ideología y Gramática General, Arte de pensar e Historia de la Lógica, así Científica como Práctica*. Granada: Imprenta y librería de Sanz.
- DÍAZ ESTEBAN, Fernando (2001). «Entre la religión y la filosofía: La polémica de Isaac Orobio y Alonso de Zepeda», *Sefarad*, 61, pp. 319-344.
- DÍAZ ESTEBAN, Fernando (2002). «Entre la religión y la filosofía: La polémica de Isaac Orobio y Alonso de Zepeda»,⁹ en *Sefarad*, 62, pp. 21-55.
- GARCÍA, Basilio (1848). *Teoría del discurso o Elementos de Ideología, Gramática, Lógica y Retórica*. Madrid: Imprenta de D. J. Repullés.
- GUTIÉRREZ, Agustín (1866). *Curso de completo de Filosofía elemental*, tomo II, Lógica. Reimpreso en Santander: Hijos de Martínez.
- LANCELOT, Claude y ARNAULD, Antoine (1660). *Grammaire général et raisonnée*. Paris: chez Pierre le Petit, en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50416g.r=.langFR>.
- LANCELOT, Claude y ARNAULD, Antoine (1754). *Grammaire général et raisonnée*. Paris: chez Prault, Fils l'aîné, en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k843201/f1.image>.
- MUÑOZ, fray José de Jesús (1831). *Gramática filosófica de la lengua española*. Madrid: Imprenta de don J. Espinosa.
- PINOT DUCLOS, Charles (1754). *Remarques sur la Grammaire générale et raisonnée*, incluidas en la 3.ª ed. de la *Grammaire général et raisonnée*. Paris: chez Prault, en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50612n>.
- QUINTANA FERNÁNDEZ, José (2007). «En los albores de la Ideología en España», en *Revista de Historia de la Psicología*, 28, 2-3, pp. 205-211.
- SATORRE GRAU, Fco. Javier (2012). «Bosquejo de gramática española (1663), de Alonso de Zepeda y Adrada», en Adela García Valle, Amparo Ricós Vidal y Juan Pedro Sánchez Méndez (coords.), *Fablar bien e tan mesurado. Veinticinco años de investigación diacrónica en Valencia. Estudios ofrecidos a María Teresa Echenique Elizondo en conmemoración de su cátedra*. Valencia: Universitat de Neuchâtel-Tirant Humanidades, pp. 209-237.
- STRAWSON, Peter Frederik (1972). «Gramática y filosofía», *Teorema*, 8, pp. 23-44.
- VELARDE, Fernando (1861). *Gramática de la lengua castellana, métrica y nociones de filosofía del lenguaje*, 6.ª ed. New York: Tipografía de C. A. Alvord.
- VUCHEVA, E. (2006). «El plano del significado desde la perspectiva abierta por Eugenio Coseriu», *Rilce*, 22, 2, pp. 275-298.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1979). *Zettel*. México: UNAM.

⁹ Continuación de la publicación en *Sefarad*, 61.

POESIS ET PICTURA O EL COMENTARIO DEL COMENTARIO

Kurt SPANG

¿Puede la palabra crear imágenes y puede la imagen evocar palabras? ¿Puede haber, incluso, una especie de compenetración de las dos artes? Desde los albores de la especulación sobre las artes y sus capacidades evocadoras y sugestivas, los pensadores han indagado en las particularidades y funcionalidades de las artes y, con particular intensidad, en la interrelación entre pintura y literatura. La sospecha de un eventual parentesco entre pintura y literatura y su posible maridaje ya se despertó en la Antigüedad; así, Simónides caracteriza —según Plutarco— la poesía como cuadro hablante y el cuadro como poesía muda.¹ En siglos posteriores una legión de preceptores y estudiosos recogieron esta proposición. Basta recordar la caracterización de Leonardo da Vinci, quien define: «La pintura es una poesía que se ve y no se oye, y la poesía una pintura que se oye y no se ve».

En la retórica se suele usar la palabra *écfrasis* para designar el arte de pintar con palabras, el recurso de describir o evocar una persona, un animal, una planta o cualquier objeto a través de la palabra. Umberto Eco la define así: «cuando un texto verbal describe una obra de arte visual, la tradición clásica habla de *écfrasis*».² Las disquisiciones sobre la correcta definición y la aplicación del recurso son numerosas. ¿La *écfrasis* es una mera definición o es un comentario en el sentido de una interpretación? ¿Se limita a la relación entre pintura, escultura y literatura, y por tanto es solo aplicable a la evocación verbal de una obra de arte pictórica o escultórica, o es válida también para las relaciones entre todas

¹ Gustav Bebermeyer. «Literatur und bildende Kunst», *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter, 1965, vol. 2, pp. 82-103.

² Umberto Eco. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2003, p. 110.

las artes como, por ejemplo, entre música y literatura? En una época de veneración del relativismo, no extraña que los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo.

La tan llevada y traída citación del *Arte poética* (v. 361) de Horacio, «ut pictura poesis,³ ha inducido a error a no pocos estudiosos, haciéndoles presuponer que es una equiparación y una identificación de las dos artes. No se percataron de que en los versos que siguen a esta supuesta igualación solo se enumeran unas especificaciones de las diferentes formas de acercamiento a obras de ambas artes: a la adecuada distancia entre receptor y obra a la luz apropiada para su percepción, a la oportuna frecuencia de percepción. Es decir, en realidad, su comparación de pintura y literatura no es más que una recomendación para la adecuada recepción de ambas. De ninguna manera Horacio pretende establecer normas para la apropiada creación de obras literarias o pictóricas, como muchos preceptores posteriores quisieron imponer a veces con autoritarismo. De ningún modo Horacio sostiene que la pintura sea como la poesía, ni que se elabore como ella. Ciertamente, Diderot tenía argumentos y justificadas razones al afirmar «Ut pictura poesis non erit».⁴ De todos modos, el poema sobre un cuadro o, simplemente, sobre la obra de un pintor es, evidentemente, un comentario; de manera que el análisis de un poema de esta índole se convierte en comentario del comentario.

Quedan fuera de estas consideraciones las innegables interrelaciones directas entre pintura y literatura, como las que se descubren en las interesantísimas interferencias de las dos artes en las ilustraciones de libros, en el caligrama o en el emblema. Su tratamiento superaría el marco que nos hemos puesto en la presente introducción; aquí solo se explora la posible compenetración creativa de las dos artes, particularmente en el sentido de cómo la pintura puede afectar la labor del poeta.

Para mostrar los aspectos fundamentales de la relación entre pintura y literatura escogí una de las más hermosas obras de Rafael Alberti, *A la pintura*,⁵ que gira principalmente alrededor de las cuestiones que suscita el encuentro inspirador y creativo entre imagen y palabra, entre iconicidad y verbalidad, entre pintor y poeta. Intentaré indagar someramente en la problemática de las similitudes y discrepancias existentes entre pintura y literatura, sobre todo en cuanto a la posible comparabilidad de estas dos artes.

Lo curioso es que el propio Alberti, convencido en su juventud de que su vocación era únicamente la pintura, pronto descubre la literatura como segunda y más intensa y absorbente vocación. Un punto permanece indudable, Alberti ha adquirido, a lo largo de los años, una sensibilidad y un saber técnico e histórico de la pintura y los pintores que, a la

³ Horacio, *De arte poética*:

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longuis abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit
(vv. 361-365).

Las obras literarias se asemejan a las de pintura: algunas te cautivarán más si te colocas cerca, otras cuando te alejes más; esta prefiere el lugar oscuro, aquella prefiere descubrirse a plena luz y no teme la penetrante mirada aguda del experto; esta gusta viéndola una vez, otra gustará aún viéndola diez veces.

⁴ Ver Hubertus Kohle. *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 1989.

⁵ Utilizo la edición de las poesías de Alberti realizada por J. Siles. Barcelona: Seix Barral, vol. III, 2006. *A la pintura* ocupa las páginas 103-219.

altura de escribir *A la pintura*, es capaz de consentir y compenetrarse con las particularidades de un cuadro y las peculiaridades de cada pintor al que se acerca y, lo que es más admirable, de transformar y traducir sus impresiones y sensaciones a poesía altamente exquisita. El que un artista sea lo que Kibédy Varga llama *multitalento*⁶ no significa que su rendimiento en dos o más artes esté a la misma altura, como lo confirma A. Monegal: «Son excepcionales los casos en los que se da una equivalencia entre los varios talentos del mismo sujeto».⁷

Las distinciones y juicios sobre las artes se encuentran considerablemente dificultadas por la diversidad de los modos de creación y producción de cada arte y la casi infinita variedad de técnicas y obras, por un lado, y por la no menos exigente reclamación de irrepetibilidad y unicidad de cada una de estas obras, por otro. Es difícil evitar, en este orden de ideas, la pregunta fundamental sobre la naturaleza del arte. La misma diversidad de las artes, y hasta de las innumerables obras de arte, requiere una definición muy generosa, en la que tiene cabida tanto la obra literaria como la musical, la pictórica y la de todas las siete artes. No es este el lugar para una exploración a fondo de la problemática; remito al interesado a mi libro *El arte de la literatura*⁸ y me limito a exponer los aspectos que me parecen más relevantes.

Un problema, aparte de estas reflexiones, es la búsqueda de la unidad dentro de la multiplicidad. ¿Cómo es posible que una obra, tanto pictórica como literaria, sea única e irrepetible y, sin embargo, clasificable e identificable como perteneciente a una de las dos artes? Se requieren conceptos y características que permitan encontrar un denominador común de todas las obras literarias y todas las obras pictóricas, creando así la unidad pintura y la unidad literatura. Y, partiendo de estas dos unidades, será imprescindible encontrar modos de comparar obras pertenecientes a las dos artes, con el fin de esbozar una especie de estética comparativa, cuyos métodos y objetivos deben ponderarse, sin embargo, con precaución, teniendo en cuenta las diversidades entre arte verbal y arte pictórico.

Obviamente, si uno se propone averiguar e interpretar las interferencias entre dos artes debe sentar previamente las bases metódicas y la perspectiva que va a seguir en su análisis. Tres enfoques son comunes a las dos artes y, en el fondo, a todas: la creación, la recepción y la historicidad; me parecen particularmente dignos de atención para descubrir las coincidencias y también las discrepancias.

1. LA CREACIÓN

Unos de los aspectos en permanente querrela son el motivo y el objetivo de la creación. ¿Qué es lo que mueve al artista a crear una obra? ¿Qué finalidad se propone? ¿Qué pretende comunicar? ¿Cuáles son los criterios y paradigmas de la creación artística? Para el artista, el resultado de estas ponderaciones se convierte, consciente o inconscientemente, en norma-

⁶ Áron Kibédy Varga. «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, p. 128.

⁷ Antonio Monegal. «El deseo de la pintura en Rafael Alberti», en G. Santonja (ed.), *El color de la poesía. (Rafael Alberti en su siglo)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 355-364, cita 357.

⁸ Kurt Spang. *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*. Pamplona: Eunsa, 2009, pp. 71-127.

tiva y cauce de su labor creativa. Y la obra pictórica, como literaria, responde a una intención expresiva por muy vaga y críptica que sea. Se comete una injusticia frente al artista afirmando que su obra no dice nada; a lo sumo se puede admitir que se afirme: «A mí no me dice nada». Indudablemente, a veces cuesta averiguar cual es el mensaje de un cuadro o de un poema, pero no cabe duda de que, sobre todo, el poeta realmente quiere, casi debe, decir algo, porque el sustrato que maneja es la lengua que de por sí significa; las palabras, ya fuera de la producción literaria, poseen una carga semántica de la que carecen los otros sustratos.

Durante muchos siglos, la finalidad y el motivo supremos de toda creación era la imitación de la naturaleza, la mimesis. Claro que, para un idealista como Platón, cualquier representación material imitativa forzosamente debía ser deficiente, porque ya era imitación de una idea que para él constituía la auténtica realidad ofligatoriamente inmaterial. Aristóteles le resta el tinte negativo al concepto de la mimesis, afirmando que el objetivo de la imitación debe ser la representación de la naturaleza; es más, añade que esta debe entenderse principalmente como una fuente de inspiración que, sin embargo, admite intervenciones personales y subjetivas. Es decir, imitar no es una labor de servil reproducción de la realidad, por el contrario, el artista tiene que aspirar a mostrar el mundo tal como debería ser (*Poética*, 1447a-1448a).⁹ Por esta razón, sostiene que el arte es más filosófico que la historia, ya que debe ser fiel a una vocación universal, mientras que la historia ha de limitarse al hecho individual.

El pensamiento cristiano venía a consolidar la idea de la inevitabilidad de la imitación de la naturaleza, ya que, siendo creación divina, era forzosamente el modelo ideal, «el mejor de los mundos posibles», como diría Leibniz, el prototipo de la belleza a la que debía aspirar el artista. Es sabido que este ideal fue contestado permanentemente, desencadenando continuas querellas entre preceptistas conservadores y progresistas, de las que la famosa *Querelle des anciens et des modernes*, del siglo xvii francés, es solo una muestra destacada. La historia del arte es, hasta la actualidad, una continua disputa y una incesante emancipación de los preceptos rebatidos, declarados previamente de validez perpetua por diversas escuelas y modas. El libro que nos sirve de muestra presenta, como veremos, testimonios poéticos de esta evolución, sea por la selección de pintores presentados, sea por los recursos poéticos que utiliza.

Precisamente por esto, tendremos que preguntarnos por los impulsos que movían a Alberti al componer los poemas de este libro. El primero de ellos es autobiográfico, dado que su primera vocación era la pintura; y la atracción que ejerce sobre él se ha conservado, con más o menos intensidad, durante toda su vida. Siles observa respecto de *A la pintura*:

El libro parte, pues, de lo biográfico, y de la relación que determinados cuadros, utensilios, pintores y técnicas establecen con la experiencia y la reviviscencia de su autor. Los poemas no son solo visiones: son vivencias, y ese es su máximo valor, que lo lírico supera lo didáctico, y lo vivido, a lo estrictamente cultural.¹⁰

Los pintores y su pintura han sido para Alberti una fuente de inspiración continua, que le lleva a sintonizar con cuadros, técnicas, utensilios, ambientes y sensaciones pictóricas que trata de evocar siempre poéticamente.

⁹ Aristóteles. *Poética*, ed. de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1988.

¹⁰ Rafael Alberti. «A la pintura», en J. Siles (ed.), *Poesía III*. Barcelona: Seix Barral, 2006, p. 755.

Es inevitable y natural que en esta apropiación se infiltren elementos subjetivos, la forma personal de comprender y compenetrarse con las obras ajenas que irremediablemente se reflejarán en la forma de crear. La individualidad de la obra pictórica contemplada se traducirá en la individualización, en la personalización de la obra poética, producto de este encuentro de dos subjetividades. Tanto en el cuadro como en el poema rigen juntamente las leyes de la objetividad y la subjetividad y la particularidad de cada artista. Pero esta traslación de un arte a otro no implica la pérdida de la objetividad fundamental del cuadro, el cuadro no se anula con la poetización, es el impulso que motiva la creación de otra obra de arte que no implica nunca la anulación de la *fente* inspiradora. Esta circunstancia recuerda la afirmación de Baudelaire cuando opinaba, en su *Salon* de 1846, que la mejor forma de explicar un cuadro es escribir un poema sobre él. «Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie».¹¹ Una obra de arte impulsa y desencadena la creación de otra obra de arte. Y así debemos entender el propósito de Alberti, no pretende actuar como crítico de arte queriendo analizar e interpretar cuadros y caracterizar y clasificar pintores, sino *traducir* a poema el impulso creador que emana de uno o varios cuadros.

No debemos olvidar que, como ocurre en todas las artes, pintura y literatura comparten la intención fundamental de comprender y profundizar en la esencia del hombre y del mundo. Para conseguirlo, ambas echan mano de la ficcionalización como recurso fundamental; no obstante, ostentan también unas diferencias que las independizan, al aportar cada una elementos y recursos propios que posibilitan su discernimiento como artes autónomas. La afirmación de que la ficcionalización falsifica la realidad es equivocada. La ficción no enajena, sino que profundiza y universaliza, muestra la realidad como debería ser, como postulaba Aristóteles.

Pintura y literatura discrepan por sus sustratos distintos; la pintura se vale del color y de la línea, la literatura del sonido si es oral y de las letras si es escrita (es significativo el subtítulo de *A la pintura*, que reza *Poema al color y la línea*). Por otra parte, la lengua ofrece sus propias posibilidades y particularidades expresivas y representativas que repercuten en la recepción. El cuadro permite la plasmación integral e inmediata de una persona, de una situación, de un segmento de la realidad, así como una configuración de elementos completamente imaginativos, como ocurre en la llamada pintura abstracta. Pero, a pesar de esta totalidad e inmediatez, la restricción o limitación más llamativa que acusa la pintura es su carácter estático. La pintura no admite la auténtica representación del tiempo ni del movimiento, como el teatro, el cine o la danza, a lo sumo intenta superar este obstáculo con simulacros de movimientos, como los conocemos de los cuadros compuestos de distintas tablas con escenas sucesivas de una historia, o la representación simbólica, por ejemplo, a través de ruinas, calaveras o relojes de arena. Lo advertimos, por ejemplo, en el sugerido movimiento de los precipitados *Jinetes del Apocalipsis* de Durero o el *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp; a pesar de todo, la representación, como tal, permanece ineludiblemente estática, solo se sugiere el movimiento. Los escultores padecen el mismo dilema al querer representar personas, animales u objetos en movimiento, tratando de sugerir al espectador la ilusión de dinamismo, cuando en realidad el material confi-

¹¹ Charles Baudelaire. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975-1976, p. 418.

gurado es sólido e impide cualquier desplazamiento. Lo sustituye la imaginación del espectador con sus hábitos visuales.

En cambio, la palabra, aun siendo mera letra, oración y texto impreso, no está sometida a estas restricciones y permite la representación y la descripción del movimiento más sutil, los más leves matices de gestos y movimientos faciales. Para G. E. Lessing, es la diferencia y el insuperable impedimento de una posible comparación de pintura y literatura, como afirma en su famoso *Laocoonte*.¹² Así, una de las más comentadas limitaciones que se achacan a la pintura es su imposibilidad de evocar el paso del tiempo. En cambio, la literatura pertenece a las llamadas artes en el tiempo, es decir, permite la representación y evocación del tiempo y del movimiento. Su propia percepción es sometida a los requerimientos del tiempo. Los sustratos de la literatura y de la pintura, la palabra y la imagen, son realmente incomparables; ambos constituyen signos, pero de una naturaleza y eficiencia insustituibles.

En honor a la verdad, habrá que añadir que la obra literaria también es fragmentaria en el sentido de que nunca está presente su totalidad —si exceptuamos la materialidad del libro—, la totalidad se reconstruye en la mente y la imaginación del receptor a través de la lectura. Solo al final el oyente o lector puede tener una impresión de la totalidad de la obra. El texto literario, estando hecho, se percibe, por así decir, como obra *in fieri*, nunca está presente en su totalidad, como el cuadro o la estatua.

El reconocimiento del dinamismo de la palabra depende, decisivamente, de la *re-creación* del receptor, que tiene que interpretar las propuestas y sugerencias verbales que le suministra el autor; la palabra de por sí no se mueve, es la imaginación del receptor la que crea el movimiento. Es innecesaria la transformación imaginativa cuando contemplemos una representación teatral en la que se hace visible el movimiento y palpable el tiempo. Fundamental y originariamente, el movimiento aludido por la palabra se distingue del icónico, que forzosamente se limita a la alusión. Es obvio que el arte cinematográfico cambia radicalmente esta situación al posibilitar la imagen en movimiento.

2. LA RECEPCIÓN

Con estas consideraciones sobre las posibilidades creativas de un arte y de otro, particularmente la pintura y la literatura, hemos esbozado las circunstancias y las posibilidades que se plantean también en la recepción de obras de arte. Acaso haya que matizar que no es lo mismo la recepción que puede experimentar un artista que la de un receptor corriente, un *lego* en asuntos estéticos. Excepciones aparte, normalmente se le atribuye al espectador común menos sensibilidad y menos experiencia artística y estética, y, por tanto, se le concibe menos dotado para desvelar el *misterio* de una obra de arte, por no hablar de los detalles técnicos que solo saben descubrir e interpretar los expertos. Para nosotros, resulta importante mencionar esta diferencia de recepción, porque en *A la pintura* nos enfrentamos con la recepción de la pintura de un artista trasladada a la literatura. De los poemas se desprende la sensación de una penetración más profunda y una experimentación más viva

¹² Gotthold E. Lessing. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. Berlin: Voß, 1766. Versión española: *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*. Madrid: Porrúa, 1993.

de los cuadros y pintores contemplados; una sensación que, probablemente, se hubiera escapado a la recepción de un espectador común que, mirando el mismo cuadro, intenta reconocer y comparar lo percibido con sus experiencias y conocimientos personales, pero difícilmente puede llegar a una recepción tan experta y profunda como la del artista. A pesar de todo, sus impresiones constituyen un comentario del comentario.

En cada situación vital se combinan elementos objetivos con otros subjetivos, tanto al hacer cosas como al contemplarlas; siempre un sujeto se enfrenta a un objeto, de modo que en cada recepción se manifestarán conjuntamente lo objetivo y lo subjetivo. La vertiente subjetiva en la contemplación de obras de arte se revela en dos sentidos: primero, cada receptor las acoge y vive de una manera personal, también única, como lo era ya su creación; y, segundo, por esta misma razón, la recepción en ningún caso es pasiva, por así decir, *de vía única*, de cuadro o poema hacia el receptor, sino que la obra se completa y se transforma parcialmente desde el momento en que cada receptor añade elementos de su sensibilidad y su experiencia, *con-crea* con el artista. La recepción es una especie de reconocimiento, en tanto que el receptor compara lo que observa con objetos y situaciones observados anteriormente y almacenados en su memoria, y que reconoce durante su contemplación. La manera y la intensidad de la *con-creación* varían según el arte y según los recursos que se aplican dentro del mismo arte, y, finalmente, según la preparación del receptor. En un cuadro figurativo, por ejemplo, la posibilidad de reconocer lo representado es mucho mayor y, por consiguiente, la necesidad remodeladora y *con-creativa* del receptor es generalmente menor que en un cuadro no figurativo, en el que existen menos elementos reconocibles, aparte del color y la línea; el espectador puede sentirse perdido y desamparado o, bien al contrario, animado e inspirado a recrear su cuadro personal, impulsado por las sugerencias del pintor.

Aparentemente, la posibilidad de *con-creación*, en la recepción de poemas y textos literarios en general, se produce en un nivel muy distinto, ya que, después del reconocimiento de las palabras y oraciones, el receptor debe poner en marcha una primera fase de conceptualización, interpretación y creación del sentido almacenado en las oraciones y el texto completo. No hay que obviar el hecho de que la recepción de un texto literario también es un reto a la memoria, particularmente en textos extensos. En todo caso, la lectura requiere una atención prolongada, la que la lingüística actual llama performatividad, debiendo recordar lo leído para poder hacerse, solo al final, una idea de la totalidad del texto. Le falta el aspecto de la inmediatez y totalidad de recepción que acostumbramos percibir en los cuadros.

Como ya vimos, la *con-creación* lectiva es menos vasta porque, de entrada, las palabras constituyen un sustrato menos abierto e inspirador por ser semánticamente limitadas, son referenciales en un sentido amplio; siempre se refieren a algo existente, material o espiritualmente hablando. Por así decir, no hay literatura no figurativa o abstracta, si prescindimos de algunos experimentos suicidas. Sin embargo, el o los conceptos que cada lector u oyente relaciona con cada palabra son muy amplios y flexibles. Es en estas situaciones en las que se descubre que la lengua es de todos y de cada uno; por un lado, con ella podemos comunicarnos sobre la realidad y sobre asuntos comunes, y, por otro, el mismo material nos permite pensar, representar y crear nuestras realidades individuales. Sirve también de puente entre dos subjetividades en el sentido de que una persona, poeta o no, puede revelar su intimidad más personal a través de la palabra. Aunque precisamente en este propó-

sito la lengua puede resultar pobre e insuficiente, los poetas son los primeros en quejarse de esta penuria. La lengua permite aclarar, describir, argumentar, pero también volver complejo, extraño y misterioso un mensaje. En ciertos casos, la subjetivización de textos poéticos llega a extremos que resultan enigmáticos y difíciles de desentrañar para el receptor que no dispone de conocimientos más directos y exactos del poeta. Problemas similares se plantean al espectador de pintura no figurada.

3. HISTORICIDAD

Las particularidades de creación y recepción en las artes que vimos en los dos apartados precedentes constituyen una especie de cuadro general de las posibilidades de elaboración que se presentan al pintor y al poeta en su labor creativa. Como ya vimos, no son preceptos y normas inamovibles, aunque algunos mentores conservadores quisieron establecerlas como tales. Los patrones y criterios poéticos y pictóricos están sometidos a variaciones: primero porque cada autor es libre de cambiar de modo de trabajar, sea porque va adquiriendo más experiencia, capacidades o intereses distintos, sea porque los conceptos generales de creación van cambiando. En el siglo xx pululan los manifiestos poéticos y artísticos en general, en los cuales se presentan más o menos ruidosamente las nuevas concepciones de creación artística, casi siempre en oposición combativa, a veces diametralmente opuestas a las del movimiento anterior. Lógicamente, las mismas modificaciones se introducen también en la evolución de los modos de recepción, ya que el espectador y el lector van acumulando más experiencias y, aunque a veces cuesta, tienen que adaptar sus hábitos de percepción e interpretación a las innovaciones que presentan los artistas. Eso no impide que muchos *-ismos* vayan desapareciendo.

En resumen, tanto la creación como la recepción están sometidas a continuas modificaciones, a modas o escuelas, lo que no significa que sean cada vez radicalmente distintas. Si es cierto que el afán de originalidad es uno de los motores más potentes de la creación artística, este deseo de crear obras innovadoras e irrepetibles nunca llega al extremo de dejarlas irreconocibles como artefactos o, por lo menos, no debería intentarlo. En el campo de las dos artes que nos ocupan en este estudio: por muy innovador que quiera ser un pintor, su obra debe ser reconocible como cuadro, como obra pictórica; y por muy radical que quiera ser un poeta, su obra debe ser reconocible como texto literario; es más, al poeta le resultaría más difícil conseguir la irreconocibilidad, porque —como ya subrayé— las palabras, de una u otra forma, remiten siempre a la realidad. Sin embargo, si el propósito único y exclusivo del arte es ser original, pierde su condición de arte genuino. Si a la obra le falta autenticidad, respecto de la naturaleza del hombre y de las cosas, se convierte en mera fachada insípida. Naturalmente, un cuadro no es un documento técnico ni el poema un tratado científico, sin embargo, pueden ser tan reveladores o más de los hombres y de las cosas, como los conocimientos que aportan las ciencias y la técnica. La tendencia universalista del arte es el garante de una indagación reveladora en los misterios del ser.

En el marco de estas consideraciones, no cabe detallar todos los aspectos permanentes y las posibilidades de variar, ni siquiera en el ámbito restringido de la pintura y la literatura. Ciertamente, las posibles variantes e invariantes se sitúan en el ámbito de la forma y del contenido. Las variantes temáticas son escasas, sobre todo para el poeta, cuyos temas giran

casi exclusivamente alrededor de las preocupaciones y vivencias humanas, pero, eso sí, se presentan en innumerables variaciones. La afirmación de Cohélet, «Nihil novum sub sole» (*Eclesiastés*, 1, 9), es una temprana alusión a la precaria situación a la que están sometidos los creadores en cuanto a las innovaciones. Las restricciones no son las mismas para cada arte, hasta dentro del mismo arte puede haber oscilaciones, como ocurre, por ejemplo, en la pintura no figurativa. Mientras que la pintura figurativa debe cernirse al hombre y a la naturaleza, la no figurativa se ha abierto un campo temático casi infinito, escondido con frecuencia bajo numerosos cuadros *sin título*.

Desde el punto de vista formal, ambas artes están condicionados por su sustrato, la lengua, por un lado, y el color y la línea, por otro, que forman sus principales señas de identidad; debe considerarse una de las más importantes invariantes. Además, en ambas artes se han ido configurando una serie de géneros, sometidos a cambios históricos que, sin embargo, permiten la configuración e identificación de moldes genéricos repetidos. Por así decir, el género es una invariante a medias, puesto que durante el tiempo de su vigencia mantiene unas características similares, que hacen reconocible la obra como perteneciente a un determinado género. Sin embargo, los géneros pueden evolucionar o incluso desaparecer o, por lo menos, dejar de cultivarse. Así, en literatura ya no se elaboran epopeyas o autos sacramentales y en pintura han pasado de moda los cuadros históricos o de batallas.

Se ha superado también la costumbre de aplicar conceptos y recursos retóricos a todas las artes. Constituía un modo de canalización de la creación y recepción, pero se ha vuelto obsoleta como la misma retórica, que tanta falta haría en nuestros tiempos con riesgos de vuelta a un analfabetismo oculto.

El arte de los siglos xx y xxi se caracteriza por una extremada pretensión de originalidad, que lleva consigo una caótica diversidad de modos de hacer etiquetados con una serie inacabable de *-ismos*. Revelan que las posibilidades creativas e interpretativas, como todo lo humano, están sometidas a cambios históricos y, en el peor de los casos, expuestas a descarrilamientos.

4. RECORDANDO A LA PINTURA

La actitud general que asume el poeta ya se expresa en la formulación del título *A la pintura*. No es un tratado de o sobre la pintura, sino una especie de homenaje, de reverencia u ofrenda; o como lo caracteriza Gerardo Diego: «un tributo de gratitud “a la Pintura” honrándola con su instrumental más afinado que para Alberti no son los trebejos del pintor sino los primores y músicas del léxico sometido a ritmo».¹³ *Onomapinturas* es el nombre que encuentra Guillermo de Torre¹⁴ para designar los experimentos verbales que lanza Alberti en algunos poemas, sobre todo en el que escribe sobre El Bosco.

¹³ Gerardo Diego. «La pintura. Los pintores», *Obras completas, Prosa, tomo V, Memoria de un poeta*. Madrid: Santillana-Alfaguara, 1997, vol. 2, pp. 250-293, cita 254-255. Prosigue afirmando que no es «exactamente un poema didáctico, aunque mucho tenga de ello sino una ofrenda, un tributo de gratitud “a la Pintura” honrándola con su instrumental más afinado que para Alberti no son los trebejos del pintor sino los primores y músicas del léxico sometido a ritmo» (256).

¹⁴ Guillermo de Torre. *De doctrina estética y literaria*. Madrid: Guadarrama, 1970, p. 732.

El subtítulo *Poema al color y la línea* se revela significativo, porque destaca los dos elementos básicos de la pintura que, según la interpretación de Salvador Jiménez-Fajardo, pueden actuar en colaboración reforzando el uno a la otra, o que pueden servir de contraste tanto a los pintores como —en este libro— al poeta, que contrapone formas métricas rigurosamente clásicas al verso libre.¹⁵

Podría surgir la sospecha de que *A la pintura* es un libro didáctico, pero nada más lejos de la actitud preceptiva; no pretende dar lecciones de artes plásticas, es la demostración sublime de cómo dos artes pueden llegar a compenetrarse de una forma magistral. La propia preposición con la que se introduce el título es significativa; no es «De la pintura», como se titularía un tratado o un ensayo, sino *A la pintura*, que sugiere que el libro constituye una dedicación respetuosa y no un estudio.

Se nota desde el primer momento que Alberti domina a la perfección los *lenguajes* de ambas artes, tanto de la pintura como de la poesía. Los poemas a los pintores son muy particulares traducciones de un arte a otro, que logran expresar en la forma verbal más adecuada el *lenguaje* pictórico de un cuadro, la esencia del modo de hacer de un pintor; logran también descubrir en los sonetos la particularidad íntima de una técnica, de un motivo, de una herramienta y, finalmente, la riqueza de matices que puede albergar y expresar un color en las series dedicadas a los colores elementales.

Por lo demás, se pueden distinguir cuatro tipos de poemas en el libro: primero, como entrada, un poema de índole autobiográfica dividido en tres partes; en la primera Alberti canta su vocación juvenil de pintor, en la segunda su fascinación por la escultura. «Nada sabía del poema / que ya en mi lápiz apuntaba», recuerda. La tercera parte de este poema evoca recuerdos de sus visitas al Museo del Prado y su fascinación por el mundo de la pintura y la escultura, que estudió en la Casona de San Fernando (cita de arboleda perdida). El segundo tipo de poemas se plasma en una serie de veinte sonetos intercalados con cierta regularidad entre los poemas dedicados a pintores; se centran en temas de pintura, utensilios y técnicas pictóricas. El tercer tipo son seis series de textos breves dedicados a los seis colores elementales. El cuarto, y más importante tipo, son treinta y cinco poemas dedicados a pintores. En la selección de los pintores, Alberti sigue un orden cronológico basado en la vida de los artistas cantados desde el siglo XIII hasta el XX. Alberti no aspiraba a presentar una antología exhaustiva de la pintura y de los pintores, ni siquiera de todos sus predilectos. Sin embargo, el elevado número de poemas dedicados a pintores de los siglos XVI y XVII hace suponer que Alberti sentía una especial predilección por los artistas de esta época; ocupan más de la mitad de los poemas.

¹⁵ Salvador Jiménez-Fajardo. *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*. London: Tamesis Books, 1985, p. 80.

EL VIAJE DE LA VIDA Y SUS IMAGINARIOS

Juan Felipe VILLAR DÉGANO
Universidad Complutense de Madrid

Este trabajo se presenta como un sucinto bosquejo metodológico sobre los imaginarios de la Vida, entre los que se encuentra el tan conocido y estudiado «Imaginario de la Muerte».¹ Los imaginarios se manifiestan como conjuntos de imágenes que dejan huella en la memoria, en las emociones y en el conocimiento individual y colectivo de los hombres. En la práctica, y desde la recepción y el análisis específico de datos, son construcciones intelectuales que se materializan en agrupaciones de imágenes² que cada usuario selecciona en función de sus objetivos. Como el lenguaje común forman parte de un proteico material dado, con capacidad para ser analizados e interpretados desde múltiples perspectivas, métodos y criterios. Ellos mismos son un lenguaje cuyos elementos pueden ser aislados sincrónicamente en un espacio-tiempo concreto o, diacrónicamente, en escenarios diversos y períodos de larga duración. Aunque cualquier conocimiento tiene cabida en un análisis de imaginarios, la antropología, la psicología, la teoría de la literatura, la historia del arte y de las religiones ocupan un lugar privilegiado como campos de referencia y fuentes de información.³ Ya sean individuales o colectivos, en la conformación de los imaginarios la repetición de las imágenes a lo largo de un espacio-tiempo es lo que consolida su perdurabilidad. Este principio de redundancia va indisolublemente unido a la

¹ En este texto, debido homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo, apreciado compañero de estudios y tareas universitarias, la obligada economía del espacio limita de forma ineludible mi exposición, que hubiera deseado más extensa.

² «[...] un imaginario no es solo una colección de imágenes pero se le parece bastante», en Tomás Pérez Viejo (2015). *España imaginada*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, p. 13.

³ Sobre metodología e imaginario, véase Jena Burgos (ed.) (1969). *Méthodologie de l'imaginaire*. Paris: Circe.

memoria como cadena de transmisión del fenómeno. Un aspecto importante de muchos imaginarios es su resistencia al tiempo, aunque al participar sus creadores en las transformaciones históricas y sociales de cada momento hayan ido perdiendo o modificando parte de sus componentes.

Todos los imaginarios han estado siempre unidos a ritos y relatos, que son sus señas de identidad y su verdadero soporte material. De hecho, desaparecidos los ritos, son los relatos,⁴ y con suerte los restos arqueológicos, los que nos dan cuenta de ellos. Cerrando el círculo introductorio, conviene resaltar también que las imágenes, icónicas, verbales o de otra naturaleza, que pueblan los imaginarios componen siempre un complejo y, en ocasiones, intrincado tejido de asociaciones y funciones, que va a manifestarse con los recursos comunicativos y estilísticos habituales en cualquier ceremonia o narración: símbolos, alegorías, temas... A su vez, estos materiales serán plasmados en relatos de índole diversa: mitos, leyendas, novelas, textos sapienciales, etcétera.

Es posible que la muerte sea una de las imágenes que ha propiciado imaginarios más poderosos y estables desde la Prehistoria hasta nuestros días. Ya en el Paleolítico aparecen enterramientos con objetos en su interior, que podrían interpretarse como ofrendas y elementos de un rito que nos remite a costumbres asentadas, a emociones y sentimientos producidos por la pérdida de un ser querido, por su recuerdo y, quizá también, por la esperanza de un Más Allá. Son incipientes muestras de una actitud existencial que con ese ceremonial de exhumación nos está indicando que valora la vida y le preocupa el destino del muerto.

Si consideramos la vida como una abstracción contraria a la muerte, la comparación entre sus imaginarios parece simétrica, pero si la consideramos como un proceso se vuelve asimétrica, ya que la vida es una senda más o menos larga y tortuosa, y la muerte solo el final de la misma. Contemplado en su trayectoria, el imaginario de la vida no es uno, sino una cadena de imaginarios convergentes que se desdoblán y entrecruzan constantemente; y la muerte su último y cerrado eslabón. Eso sí, el más dramático de todos. El imaginario de la muerte forma parte de los imaginarios de la vida, con un papel a la vez opuesto y complementario. Por otra parte, considerando la vida como un *continuum* cambiante, los imaginarios relacionados con ella no son una simple acumulación de costumbres y rituales,⁵ sino una sucesión de actuaciones en las que se puede percibir una coherencia interna y, a la vez, una transformación evolutiva. Ahondando en este punto, el extenso imaginario de la vida no es un todo estable y mecánicamente repetitivo, sino el multiplicado intento de unos seres por mantener un equilibrio entre su necesidad instintiva de supervivencia, que forma parte de su naturaleza, y los permanentes condicionamientos de la temporalidad y el azar.

Desde una perspectiva globalizadora, todas las actividades y creaciones humanas forman parte de la vida como pura existencia, entre ellas los imaginarios; pero al referirnos en concreto al imaginario de la vida como *andadura vital*, estamos circunscribiendo la idea al camino que una larga tradición identifica con las *Edades del hombre*. Infancia:

⁴ Mitos, leyendas y toda la literatura emanada de ellos es, en este aspecto, determinante. Véase Roger Caillois (2002). *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard; y William Righter (1975). *Myth and Literature*. Boston: Routledge and Kegan.

⁵ Véase, sobre ritos y costumbres, José Manuel Gómez-Tabanera (1965). *Los pueblos y sus costumbres*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

aprendizaje y descubrimiento. Juventud: formación y arrojo. Madurez: estabilidad y experiencia. Vejez: decaimiento y muerte. Las calificaciones son selectivas y convencionales, pero las etapas forman parte de la ancestral experiencia humana. Por su sencillez y su vinculación con la realidad, este esquema ha tenido numerosos seguidores. Lo utilizó con éxito Thomas Cole, el fundador de la Hudson River School, en su ciclo pictórico, luego reproducido en grabados, *The Voyage of Life: Childhood, Youth, Manhood, Old Age*. Cole vincula el tema a la naturaleza de los Estados Unidos con paisajes impregnados de grandiosidad, pero también, ideológicamente, a la filosofía, la religión y la historia futura del país que tan generosamente lo acogió.⁶ Ahora bien, el uso de marcos y simetrías relacionantes, que tiene, sin duda, sus ventajas metodológicas, en ocasiones se vuelve restrictivo y artificial, sobre todo cuando se fuerza para que todas las piezas de la argumentación encajen. Aunque la imaginación se manifiesta en toda la trayectoria humana, en general no hay imaginarios que puedan asociarse en exclusiva a cada una de las etapas descritas, a pesar de los rasgos tópicos con los que las hemos caracterizado antes. Cada edad puede vincularse idealmente a unos comportamientos y formas de pensar y actuar que quizá sean los deseables, y que por razones convencionales suponemos que le pertenecen, pero no con un determinismo mecánico que la realidad desmiente con frecuencia. Muchos jóvenes piensan y sueñan como adultos prematuros, y muchos viejos lo hacen como eternos adolescentes, destruyendo las expectativas de un deber ser impuesto, por muy loable que parezca. Los imaginarios traspasan las convenciones temporales y se manifiestan, consciente o inconscientemente, siguiendo sus propios ritmos creativos en cualquier etapa de la vida. Insistiendo en la necesidad de utilizar esquemas flexibles y afirmaciones matizadas, aunque nos rompan la belleza y el equilibrio de las simetrías y de los números sagrados, podemos observar que el nacimiento y la muerte comparten el carácter de lo inexcusable, pero el nacimiento se produce siempre al comienzo de la vida, y la muerte, por el contrario, puede llegar en cualquier momento y no necesariamente en la vejez.

«Las siete edades del mundo», «Las estaciones del año», «Los elementos», y otros esquemas semejantes,⁷ son hermosos símiles dinámicos que pueden servir de techo para amparar diversidad de ideas, pero no responden, por su rigidez, a unas expectativas permeables y abiertas. En la búsqueda de un marco definido, y al mismo tiempo adaptable, que sustituya al de *Las edades del hombre*, he optado, como Cole, por *el Viaje de la vida*, pero sin considerar sus etapas. El viaje a los cielos, a los infiernos, al paraíso terrenal, el viaje del alma, y tantos otros verdaderos o inventados,⁸ son una clara muestra de la capacidad de atracción del tema, y una imagen emblemática del movimiento, del cambio y del espíritu peripatético del hombre.⁹ Al mismo tiempo, he tenido en cuenta su valor simbólico, su carácter universal y su larga tradición real y literaria. Pensando entonces en

⁶ Acerca de la pintura de Cole Dayer, véase Barbara Gallati (2008). «El Paisaje Americano y lo Sublime Mudable», *La Abstracción del Paisaje. Del Romanticismo Nórdico al Expresionismo Abstracto*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 101-129.

⁷ Una exposición detallada sobre estos y otros esquemas espacio-temporales en el Renacimiento, época en la que se usaron abundantemente, en Claude-Gilbert Dubois (1985). *L'Imaginaire de la Renaissance*. Paris: PUF, pp. 77 y ss.

⁸ Para la transformación de los modelos de expresión en los libros de viajes, véase François Moureau (ed.) (1986). *Métamorphoses du récit de voyage*. Paris: Champion.

⁹ Sobre la evolución del viajero, el viaje y sus condiciones, Juan Felipe Villar Dégano (2005). «Reflexiones sobre los libros de viajes», *Letras de Deusto*, julio-septiembre de 2005, 108, vol. 35, pp. 227-250.

un modelo flexible e integrador a la vez, que llene de contenidos el marco del *Viaje de la vida* partiendo de unas características comunes y esenciales, he escogido cinco conceptos básicos para constituir las coordenadas metodológicas generadoras de los diferentes imaginarios que llenan todo el periplo: Origen, Supervivencia, Eros, Conocimiento y Ocaso. El hecho de que en la vida tengan posibilidad todos los imaginarios existentes y futuros, impone una rigurosa discriminación para delimitarlos coherentemente y evitar el caos acumulativo. Por eso, aunque esta propuesta parezca en principio subjetiva, el criterio que me ha guiado para objetivarla ha sido el de la selección empírica de los conceptos asociados a la existencia que considero universales, atemporales y trascendentales.

Cuando me refiero a universalidad y atemporalidad no descarto, en determinados períodos históricos imaginarios de larga andadura y amplia implantación espacial, que formarían también parte de las coordenadas, pero no como imaginarios constantes. Lo mismo habría que decir de otros imaginarios coyunturales de corto vuelo y espacialidad limitado. Hay imaginarios que caducan; algunos con agonía de siglos. En la coordenada de la Supervivencia, entre los imaginarios relacionados con la Salud, todos los construidos con prácticas y remedios mágicos ya no tienen sentido para gran parte del mundo, por más que su aura perdure en algunas culturas y pueblos. Otros, por desgracia, se resisten a desaparecer con desesperante lentitud. Pensemos en la ablación del clítoris, practicada todavía en la actualidad por ciertos grupos sociales. También hay imaginarios que vuelven, y con frecuencia con sus peores componentes y consecuencias: las guerras llamadas santas, la intolerancia, la crueldad, el desprecio del otro...

La condición de *trascender*, pasar de una cosa a otra sobrevolando el paso de las generaciones y produciendo consecuencias, es, sin duda, la de mayor calado en el análisis de cualquier imaginario. La coordenada del conocimiento, necesidad de saber, curiosidad por descubrir, afán de superación intelectual, es una constante humana que se ha desarrollado en todas las culturas y en todos los tiempos, y la trascendentalidad de su efecto, simplemente minimizando la dureza de la supervivencia, es innegable. Pero si algo cambia con el tiempo son los juicios de valor y el propio valor de las cosas, por lo que, para muchos imaginarios, en especial los que he llamado coyunturales, habría que considerar una «trascendentalidad temporalizada», aunque en la coordenada que los cobija mantengan la importancia que en su momento les dio razón de ser.

Del mismo modo que la supervivencia tiene su contrario en la muerte, aunque siempre nos quede el consuelo de nacer a otra vida, confiemos que mejor, en cada una de las coordenadas, hay que tener en cuenta también sus contrarios, con independencia de los juicios de valor. Tanto lo considerado positivo como lo negativo juegan un papel determinante en el devenir humano, y ambos están siempre envueltos en una dialéctica de confrontaciones y superaciones; y es precisamente esta dialéctica la que propicia los cambios. La moneda rodante de la existencia muestra siempre sus dos caras: la ignorancia aguijonea el conocimiento, la adversidad pone a prueba la capacidad de superación, el amor vence prejuicios arcaicos...

Al inicio de esta exposición señalaba a los ritos y relatos como señas de identidad y verdaderos soportes materiales de los imaginarios. Centrándome ahora en los relatos, aunque en los ritos puedan observarse también, hay que destacar a los temas y su constelación de motivos, como núcleos significativos de los mismos. Los imaginarios están compuestos por agrupaciones de temas; y son ellos los que van a proporcionar el material para

calificarlos y describirlos. Igual que los imaginarios también hay temas universales, atemporales y trascendentales; y los hay locales, producto de un momento histórico, y con una trascendencia que no rebasa los límites del lugar donde se crearon. Muchas leyendas que nutren los imaginarios de pueblos y países podrían servirnos de ejemplo. En gran medida, la pervivencia de un imaginario depende de la propia trascendencia del tema o temas que lo nutren. Temas que han sido determinantes en un momento histórico, fuera de él han perdido su efectividad convirtiéndose en algo residual, y hasta han desaparecido de la memoria colectiva. Universalidad, atemporalidad y trascendencia son características que pueden ayudar a discriminar con mayor precisión temas e imaginarios y su grado de incidencia en la sociedad. La interrelación entre los distintos elementos que entran en juego en el análisis de cualquier imaginario es siempre un factor de especial relevancia. Ni coordenadas, ni imaginarios, ni temas tienen una efectividad *per se* si no se articulan de modo coherente en el relato, teniendo en cuenta sus mutuas conexiones y dependencias. En *El viaje de la vida*, la forma de relacionarse los imaginarios que lo componen será una pista de interés para establecer la relevancia de cada uno en el conjunto. En la coordenada del Eros, el Amor es uno de sus imaginarios constantes. La procreación conecta de forma determinante con la Supervivencia, continuidad de la especie, y con el Origen, condicionantes sociales del nacimiento, y, en menor medida, con el Conocimiento y el Ocaso.

Teniendo en cuenta los planteamientos expuestos, paso a describir brevemente los imaginarios que considero más representativos de cada coordenada, citando también alguno de sus temas más relevantes.

La coordenada del Origen remite a los principios, a la comprensión de la esencia y procedencia del hombre y del medio en el que se desenvuelve, del espacio, del tiempo y de las causas de los fenómenos naturales, a la conjuración del mal y sus consecuencias. De sus imaginarios podríamos decir que tienen algo de fundacional, y, aunque es legítimo pensar que probablemente aparecieron en los albores de la humanidad, no debemos olvidar que los contenidos que acabamos de reseñar siguen abiertos hasta nuestros días. Para esta coordenada hemos seleccionado los imaginarios Creación, Nacimiento y Religiosidad.

El imaginario de la Creación está estrechamente unido a las cosmogonías, teogonías y antropogonías, con temas como el Diluvio, el Paraíso terrenal, la lucha entre dioses y gigantes, el Éxodo, el cainismo. En él, planetas, dioses y hombres se mezclan con la naturaleza y sus personificaciones divinizadas, generando un magma de mitos, ritos y misterios. Es un imaginario etiológico y explicativo que, desde unos comienzos míticos, ha evolucionado durante milenios hacia el escepticismo y la racionalización, sin disipar por ello dudas ancestrales.

Unido también a la creación, el imaginario del Nacimiento gira en torno a la existencia humana y, entre los judeocristianos, a los mitos sobre la primera pareja en el territorio adánico y edénico del Paraíso. Despojado de mitos, aunque no de maravillas, aureola la vida de santos, héroes y personajes excepcionales. Según las épocas y las clases sociales, el nacimiento ha estado acompañado siempre de ceremonias de alto valor antropológico y simbólico, que rebasan la alegría y satisfacción de padres y parientes: imposición de un nombre, fiestas, confección de horóscopos, rituales de circuncisión, etc., como formas de reconocimiento, legitimación y cohesión social. El nacimiento de un nuevo ser representa la continuidad y pertenencia a una familia, clan, tribu, pueblo, nación, religión y cultura.

Profecías, rasgos físicos peculiares, raptos, confusiones, pérdidas, encuentros y desencontros han proporcionado infinidad de temas a este imaginario.

El miedo, la inseguridad de la vida, el desconocimiento del futuro, la enfermedad, la muerte, y su propio espíritu inquisitivo, han llevado al hombre a la búsqueda de consuelo, guía, protección y ayuda en los dioses, como instancias superiores y todopoderosas, ajenas a sus semejantes; y, desde los albores de su existencia, los han conjurado individualmente o por medio de otros, para ellos investidos de poderes especiales: hechiceros, adivinos, sacerdotes. El embrión de la Religión se ha gestado en los orígenes y su imaginario ha ayudado a los humanos a sobrevivir. También a destruirlos. Muchas religiones han desaparecido, pero el espíritu religioso y su imaginario perduran. La caridad, la entrega desinteresada, el amor al prójimo, el sacrificio, el pecado, la culpa, la intolerancia, el fanatismo, la exaltación de la fe o su pérdida, forman parte de sus temas.¹⁰

La Supervivencia es la coordinada de la lucha por la vida, de la aspiración a la estabilidad, de la acumulación de bienes materiales, de la colectivización del esfuerzo y la división de funciones, de la reglamentación de los comportamientos humanos, de las normas y las leyes. Sus imaginarios, que se centran fundamentalmente en el hombre, en sus necesidades y capacidades, son Salud, Superación y Poder.

En la mitología griega y romana, Higeia y Salus eran divinidades constantemente invocadas y reverenciadas. Unidas a la naturaleza: aguas termales, plantas y minerales curativos, son uno de los pilares de la supervivencia. El tratamiento de la salud ha sido siempre uno de los grandes retos del conocimiento; y la medicina y los médicos han gozado siempre de protección. El hallazgo de remedios mágicos capaces de curar todos los males, como el elixir de la eterna juventud, y situaciones o acontecimientos relacionados con la enfermedad y la muerte: peste, locura, hambre, suicidio, son temas recurrentes de su imaginario.

La superación individual es otro de los grandes acicates de la supervivencia. La aspiración a un bienestar y la satisfacción y mejora que produce cuando se consigue, incentivan la autoestima, el trabajo y el conocimiento, pero a la vez la ambición desmesurada, la explotación, la violencia, el engaño, el enriquecimiento ilícito, la corrupción, la avaricia, con personajes como Harpagon o el *père* Grandet, forman parte de una temática que no prescribe nunca.

El poder aparece siempre rodeado de símbolos solemnes y grandilocuentes: águilas, coronas, cetros, tronos, espadas, tridentes..., que nos introducen en un imaginario de dominio, autoridad y fuerza. Hasta el poder más benévolo y equitativo necesita cierta diferencia y, desde luego, autoridad. La existencia y el ejercicio beneficioso o perjudicial del poder se han plasmado en numerosos temas: progreso, felicidad, estabilidad, desarrollo de la cultura..., pero me atrevería a decir que son los de signo negativo los más abundantes y de mayor éxito: esclavitud, guerra, genocidio, corrupción, opresión, explotación y un largo etcétera.

La coordinada del Eros agrupa los impulsos primarios relacionados con el deseo y la procreación, con la competitividad y la necesidad de cambio, con los placeres e inhibiciones liberadoras, con la creatividad y las inclinaciones estéticas, con los sentimientos y la inestabilidad emocional, el narcisismo y la egolatría. Sus imaginarios, en apariencia muy

¹⁰ Acerca de la relación entre religión y sociedad, véase Lucy Mair (1973). *Introducción a la antropología social*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 203-250.

terrestres, tienen a menudo impulsos de huida, de sublimación mística, de insatisfacción y destrucción compulsiva. Entre ellos he seleccionado Amor, Fiesta y Juego.

El deseo amoroso es uno de los impulsos más trascendentales de la naturaleza humana, y su imaginario, como el de la muerte,¹¹ contribuye a la supervivencia propiciando la procreación y la entrega a los demás. En el terreno personal, ayuda a la estabilidad, posibilita el afecto y puede dar lugar a situaciones heroicas. A la vez, también puede ser una pasión irracional, cruel y destructora. El amor, en todas sus variantes, carnal, platónico, fraternal, divino..., y sus consecuencias, ha sido una inagotable cantera de temas para la reflexión y la creatividad: aventura, felicidad, placer, celos, incesto, venganza, adulterio, son alguno de ellos.

La Fiesta es un imaginario dinámico de ruptura que se cuele en la monotonía del quehacer cotidiano y suspende transitoriamente sus ritmos y preocupaciones. Sus rituales, provocados por celebraciones públicas o privadas, están llenos de alegría, sorpresa, cambio de hábitos, fraternización, permisividad y, en gran medida, transgresión. El ápice de la transgresión es la orgía. El Carnaval, la Navidad, las bodas, la recogida de la cosecha, el Año Nuevo, las romerías populares, las fiestas patrias son sus temas más emblemáticos.¹²

El imaginario del juego pone de manifiesto otra cara lúdica de la existencia. Unido a la competitividad, el juego tiene una parte de exaltación en los que lo realizan y de liberación compulsiva en los espectadores, a veces irracional y destructora. No obstante, el juego no es solo la manifestación de una destreza física, mental o de ambas. El juego, en su relación más profunda con el Eros, es una práctica de todos los humanos y se cuele, con frecuencia muy sutilmente, en nuestro lenguaje, miradas, gestos, comportamientos y actuaciones. Parte de la vida es un juego, con temas como el triunfo, la diversión, el engaño, la burla.

Uno de los acicates del Conocimiento es la carencia de algo que, por no aceptarlo como es, entenderlo, percibirlo o conocerlo, nos inquieta y nos impulsa a desvelar su misterio. Su coordenada se apoya en la observación, la constancia, el atrevimiento calculado, la fantasía, los sueños, la paciencia, pero también en la arrogancia, la vanidad y el clasismo intelectual. Entre sus imaginarios, admirados, aunque no sean con frecuencia ni comprendidos ni valorados, están Sabiduría, Utopía y Transformación.

A la acumulación de conocimientos se le suele llamar Sabiduría y ser un orgullo, pero la acumulación de saberes sin trasmisión es un simple onanismo intelectual, un placer solitario que solo revierte en uno mismo. El sabio encerrado en su falansterio y autosatisfecho de sí mismo se convierte en una perfecta imagen de la soberbia. La sabiduría es un logro con capacidad de servicio, cuando este no se produce es un vicio como la avaricia. Mal empleada puede desembocar en catástrofe. Paciencia, ingenio, sacrificio, prudencia e imaginación intervienen como temas en este imaginario.

Una imagen tópica del conocimiento es la de su utilitarismo. El límite está en que el conocimiento tiene muchas moradas y no se circunscribe solo a estructuras de pensamiento con resultados tangibles, como los que puede proporcionar un investigador sobre un fenómeno concreto. El mundo de los sueños tiene igualmente cabida en ellas; y el ima-

¹¹ En relación con el amor y la muerte, véase Luis Martínez-Falero (2012). «De la Muerte por amor al Amor por la Muerte: La representación de la Muerte en la Poesía medieval Europea», *Revista de Literatura Medieval*, 24, pp. 173-192.

¹² Sobre celebraciones, Juan Felipe Villar Dégano (1993). «Espacio, tiempo y figuración en las “celebraciones” españolas del Barroco», *Letras de Deusto*, septiembre-octubre 1993, 60, vol. 23, pp. 45-70.

ginario de la Utopía forma parte de ese mundo. Es más, muchos conocimientos, hoy comunes, fueron considerados en algún momento sueños, y, por lo tanto, utopías. Las utopías sociales, religiosas, políticas y, por supuesto, científicas, son representaciones imaginativas de lo posible. Temas como El Golem, Frankenstein, el viaje a la Luna, la exploración del cosmos, que pueblan los relatos fantásticos y de ciencia ficción, son conocidos ejemplos de ellos.

La Transformación es el imaginario de la evolución, del cambio y de los resultados del conocimiento, una constante que la comparación con el pasado nos muestra claramente. Muchos imaginarios de la vida, que hoy ya no tienen sentido, han dejado de existir precisamente por las transformaciones de la sociedad, la técnica y las convenciones culturales. Lo que señalo no es una loa rendida al Progreso, uno de sus temas destacados, que algunos han considerado un mito moderno, sino una simple constatación de la realidad. El empeño de los alquimistas en transformar el mercurio en oro se ha hecho palpable en otros empeños. Temas como el descubrimiento, el cambio de vida, el fracaso, la suerte, también están en su haber.

El Ocaso es una coordenada envuelta en una aureola de negatividad por su asociación con la vejez, la enfermedad y la muerte, pero no todo en ella es decaimiento. Le corresponden también, y en alto grado, la preservación del pasado, la prudencia, la medida, la comprensión... y sus imaginarios más representativos son Muerte, Vejez y Memoria.

En el imaginario de la Muerte, de honda raigambre universal, sobresalen dos actitudes, la de el Más Allá y el Más Acá, ambas con un marcado afán de supervivencia, aunque parezca contradictorio. Ante el Más Allá los hombres se enfrentan con lo inquietante y desconocido, y fluctúan entre la disolución eterna y la aceptación transitoria *do pasamento*,¹³ previas ciertas condiciones, con la esperanza de un bienaventurado reposo final. En el Más Acá, el ansia de perdurabilidad es entre los vivos, que se convierten así en guardianes de tu recuerdo. Según sean las creencias, un sinfín de prácticas y rituales acompañan el antes y el después del muerto: preparación para el bien morir, honras fúnebres, tumbas, epitafios, etc.¹⁴ Temas como la danza de la muerte, el regreso de los muertos, la muerte fingida, son especialmente conocidos.

Aunque la Vejez no sea una enfermedad, está muy unida a ella y en mayor medida a la muerte. La realidad se muestra ambivalente con los ancianos y nos proporciona, a la vez, crueles muestras de desapego y reconfortantes comportamientos llenos de afecto hasta el final. Para analizar el lado positivo de la vejez, nada mejor que recurrir a la tradición y a la tópica clásica¹⁵ de nuestra cultura, presente también en otras que veneran al anciano, precisamente por su sabiduría, experiencia y sentido común, a pesar de que también haya viejos insoportables y malvados. Temas sobresalientes de este imaginario son el infortunio, la soledad, la resignación, la superación de la muerte.

La memoria histórica y su voluntad de compartirla es uno de los rasgos más valorados de la vejez, a pesar de que haya vivencias de doloroso recuerdo.¹⁶ El imaginario de la Me-

¹³ El término en gallego refleja claramente el ritual de paso.

¹⁴ Philippe Ariès (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil.

¹⁵ Un ejemplo de ello son los tópicos de «el niño y el anciano» y «la anciana y la moza», en Ernst Robert Curtius (2004). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 3.ª reimpr., tomo I.

¹⁶ Exilios, éxodos, deportaciones, impregnan la monotemática de autores como Imre Kertész, Primo Levi o Elías Canetti.

moria se vuelca en el pasado, pero, al ser selectiva, funciona a su manera y, además de escoger la información, la adapta al momento y hasta la recompone.¹⁷ Además de recordar vivencias propias, establece un vínculo directo con los antepasados al repetirnos sus relatos y describirnos su pensamiento y formas de vida. Del mismo modo, su contribución ha sido fundamental en la transmisión de experiencias y conocimientos. La memoria es ya de por sí un tema como componente esencial de autobiografías, libros de viajes, relaciones de sucesos, crónicas y memorias, pero también la identidad, la otredad, el destino, el desarraigo y la expiación.

Fiel a su historia interminable, el *Viaje de la vida* continuará creando y reelaborando imaginarios con temas nuevos y otros de siempre, aquellos que se repiten universalmente y tienen la fuerza acrónica de los grandes mitos.

¹⁷ Sobre la reorganización de la memoria, Serge Gruzinski (2013). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 7.^a reimpr.

LITERATURA COMPARADA, CONMUTACIÓN Y SENTIDO

Jorge WIESSE REBAGLIATI
Universidad del Pacífico (Lima)

Aunque Marcelino Menéndez y Pelayo nunca haya utilizado el sintagma *literatura comparada* en su abundante producción crítica, Miguel Ángel Garrido Gallardo, en un artículo reciente (Garrido Gallardo, 2013: 539 y ss.), otorga la condición de estudios de literatura comparada a varios trabajos de don Marcelino. Así, rastrea en los estudios de Menéndez y Pelayo las cuatro líneas previstas por Paul van Tieghem para el trabajo comparatístico de 1924 y encuentra ejemplos en ellos para cada una:

1. Historia de un tema o motivo legendario o poético a través de literaturas diversas (el caso del episodio de doña Endrina, del estudiado en la sección «La poesía de la Edad Media», de la *Antología de poetas líricos castellanos*).
2. Caracteres y transformaciones de un género o de una forma literaria (el problema de la adopción del endecasílabo y sus combinaciones y el papel de Boscán en ella, discusión también recogida en la citada *Antología*).
3. Fuentes extranjeras de una obra o de parte de una obra (el caso de las fuentes de *La Celestina*, estudiadas en su *Teatro anterior a Lope de Vega [Estudio y discursos de crítica histórica y literaria]*).
4. Fortuna de un autor en un país extranjero (el gran ejemplo de *Horacio en España*, de 1876, como dice Garrido Gallardo, «escrito por Menéndez Pelayo antes de que a nadie se le hubiera ocurrido otorgar para labores como esta un nuevo nombre de disciplina» [Garrido Gallardo, 2013: 539]).

¿Por qué es que don Marcelino Menéndez y Pelayo puede ser un comparatista *avant la lettre*? Es verdad que podría responderse rápidamente que porque don Marcelino com-

partía el paradigma historicista-positivista de Van Tieghem; sin embargo, una respuesta de esta naturaleza no le haría justicia al gran crítico que fue el maestro santanderino. Creemos que Menéndez y Pelayo puede ser un comparatista a la manera de Van Tieghem y, aún más, por una razón más elemental: porque la comparación es una intuición crítica universal surge espontáneamente en la recepción del lector y en la elaboración reflexiva del crítico de una obra de arte literaria.¹

Es lo que ocurre, por ejemplo, con el discurso de Jorge Luis Borges en la entrevista que le hizo en Austin Regina Robles, en la primavera de 1976. Robles le pregunta a Borges por la poesía, por su descripción de la poesía. Borges responde lo siguiente:

Frost dio una [descripción], pero claro que no es suficiente. Dijo que la poesía es lo que no puede traducirse. No basta. Hay cosas que no pueden traducirse y son muy malas. Ahora, si se refería al hecho de que en toda poesía hay algo misterioso que no puede explicarse y que puede estar parcialmente en la imagen, en la prosodia, sí, es cierto. Hay versos que a mí me parecen muy lindos y que yo no podría explicar. Por ejemplo, este de [Edward] Fitzgerald que tiene un aire muy persa: «Dreaming while dawn's left hand is in the sky» («Soñando mientras la mano izquierda del alba está en el cielo»). Eso es un ejemplo de poesía. Yo creo que posiblemente la palabra clave sea «izquierda». «Soñando mientras la mano derecha del alba está en el cielo» no tendría sentido. En cambio, «mano izquierda» agrega algo misterioso. Hay una fase en que uno piensa que él está soñando y la mano izquierda del alba, esa luz que se ve oriental del alba, está iluminando el cielo y él no la ve porque está soñando. También está el hecho de una luz no vista. Me doy cuenta en este momento de que eso también está insinuado. Es difícil, sin embargo, podemos decir que es eficaz (Borges y Robles, 2015: 7).

La respuesta de Borges resulta interesante como ejemplo de exégesis literaria espontánea: Borges cita un verso, juzga una palabra como clave, sustituye la palabra clave por una equivalencia paradigmática (*izquierda* por *derecha*), con lo cual crea otro verso, compara el verso sustituido con el verso original y juzga que, en efecto, el verso original resulta más efectivo porque la palabra clave sugiere connotaciones en el conjunto del verso que la palabra sustituida no ofrece.

En su exégesis, y en breve espacio, Borges reúne varias operaciones críticas en varios actos lingüísticos: juicio, conmutación y comparación. Quiero referirme, en primer lugar, a estas dos últimas. Para ello, en parte porque ya existe una elaboración teórica centrada en la conmutación, podría ser interesante recurrir a la hermenéutica del sentido, que es como Eugenio Coseriu denomina a la interpretación del plano expresivo de los textos, y concretamente de los textos literarios (o poéticos o estéticos).

En uno de sus últimos libros (*Lingüística del texto. Introducción a una hermenéutica del sentido*), el lingüista rumano Eugenio Coseriu, al desarrollar el tema del sentido de los textos (Coseriu distingue entre *designación*, *significado* y *sentido*),² y específicamente el

¹ Si, como afirma Garrido Gallardo, «la necesaria práctica de la comparación es anterior a su denominación y, desde luego, a su instauración como disciplina» (Garrido, 2013: 534) es porque pertenece al nivel universal del discurso crítico. Todo discurso crítico literario o artístico cuenta con la posibilidad de recurrir a la comparación para dar cuenta de su objeto.

² Sostiene Coseriu: «[...] el conjunto de las funciones del lenguaje en general (=del hablar en general), esto es, el conjunto de funciones que se refieren a la designación y a los estados de cosas objetivos, puede ser entendido como un tipo de contenido lingüístico: este tipo de contenido se llama *designación*. El conjunto de lo que una lengua expresa como tal, esto es, el conjunto de lo que se entiende solo por medio de la lengua, puede considerarse

de los textos literarios, se pregunta por el método aplicable al plano al cual se refiere la lingüística del texto. Su respuesta: el mismo método aplicable a la «lingüística sin adjetivos», a la «lingüística como tal» (Coseriu, 2007: 250), a la lingüística cuyo objeto es la descripción de las lenguas.³ ¿Cuál es este método? Pues el método de la *conmutación*, mediante el cual, de manera consciente o no, se sustituye parte de la expresión de un signo para establecer si el contenido cambia (Coseriu, 2007: 251).

Coseriu desarrolla el tema:

La prueba de la conmutación, realizada normalmente de manera intuitiva, tiene que tener en cuenta más factores en el nivel del texto que en el nivel de las lenguas. No obstante, el intérprete de los textos puede aplicar este método, en principio, con la misma consciencia y sistematicidad que en la técnica de los pares mínimos de la fonología. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, qué ocurriría si en *La metamorfosis* de Kafka se modificasen los puntos de partida o de llegada de la transformación descrita: ¿Qué cambiaría si Gregor Samsa no se hubiese transformado en un monstruoso insecto sino en un caballo árabe?, ¿se mantendría el mismo sentido si quien se transforma en un insecto monstruoso fuese el rey de Siam en lugar de Gregor Samsa? Sin efectuar un ulterior y metódico análisis, puede afirmarse ya que en ambos casos el sentido quedaría modificado, pues, en el cuento de Kafka, tiene sentido que los seres humanos se transformen en insectos horribles, no en nobles corceles, y que la metamorfosis les suceda a hombres como Gregor Samsa, no como el rey de Siam (Coseriu, 2007: 253).

¿Sería incongruente o disparatado pensar la comparación dentro del mismo horizonte? Pienso que no. Los ejemplos propuestos por Coseriu apuntan a posibilidades imaginadas por el crítico para que, por contraste, la sustitución produzca sentido:⁴ ¿es diferente que el rey de Siam se despierte luego de un sueño intranquilo convertido en Pegaso de que Gregor Samsa lo haga en un insecto horrible? Evidentemente, sí. El crítico está obligado a decir que sí, y por tal o cual razón. Aunque también podría verificar que el sentido es el mismo o muy parecido y que el *nuevo* plano de la expresión expresa de manera efectiva el sentido del *original*.

Podríamos sostener que, en este caso, la conmutación funciona *in absentia*, puesto que el crítico (o el lector: no hay por qué no suponer que los lectores lean también de esta

se, a su vez, como un tipo distinto de contenido lingüístico: este contenido se denomina *significado*. Y finalmente, el conjunto de las funciones textuales, de lo que se entiende en el texto y solo en el texto (=el conjunto de los contenidos que solo se dan como contenidos de textos) se denomina *sentido*» (Coseriu, 2007: 152).

³ En realidad, Coseriu mantiene que no existe una técnica universalmente válida para la interpretación de los textos, pues los textos son individuos y, por lo menos desde Aristóteles, la opinión más común es que existe ciencia de lo universal, no de lo individual (Coseriu, 2007: 248). Sin embargo, ello no significa que un individuo no pueda conocerse, ni que no pueda ser comprendido «metódica y racionalmente» (Coseriu, 2007: 248). Sí existe un método: «La inexistencia de una técnica universalmente válida para la interpretación de los textos que, en la medida en que fuera formulada, condujese al resultado apetecido —o, mejor, apetecible— con seguridad absoluta, no implica, sin embargo, la inexistencia de un método para la interpretación de textos: *método*, en rigor, no significa «procedimiento para resolver problemas» (Coseriu, 2007: 250). El método al que se refiere Coseriu es la conmutación.

⁴ Afirma Coseriu: «Todo lo que acontece en un texto (=lo que se muestra en él como acontecimiento) tiene un sentido que, por lo general, no coincide sin más con lo narrado: hay que dilucidarlo» (Coseriu, 2007: 154). Resulta interesante notar que en este punto Coseriu coincide con lo que sostiene Edward Said: «In order to achieve that objective [la idea de una cultura humanística como una coexistencia y como un compartir], reading remains fundamental and it can be learned and taught; reading, obviously, in the sense of “reading for meaning”» (las cursivas son mías) (Said, 2004: 70).

manera) imagina, fabrica, una posibilidad que no estaba presente. Para seguir con la analogía de la técnica aplicada a la descripción fonológica, aquí el par mínimo está compuesto por un texto o un fragmento de texto objeto de análisis y por otro texto u otro fragmento de texto imaginado por el crítico, por el intérprete.

¿Y qué pasaría si, en lugar de fabricar un texto alternativo, el crítico escogiera un texto *real*, o previo, o ya creado? Pienso que, en este caso, estaríamos ante una comparación propiamente dicha. Dentro de este contexto, podría caracterizarse a la comparación como una conmutación *in praesentia*. En la comparación, el par mínimo está compuesto por textos completos ya creados o fragmentos de textos (o categorías más generales abstraídas de los textos concretos: un género, una forma). Obsérvese que la finalidad del procedimiento es siempre funcional, teleológica: su objetivo es siempre producir sentido, a diferencia de la perspectiva tradicional de la literatura comparada (como la de Van Tieghem),⁵ centrada en causas, dentro del paradigma positivista.⁶ Si se adopta esta línea (la funcionalista o teleológica), las aproximaciones genéticas, históricas (fuentes, influencias), y aun las *contextuales* (cf. Mukherjee, 2013: 38), sin necesidad de quedar descartadas, pasan a un segundo plano. No es que no puedan existir o deban dejar de ser consideradas: es que se subordinan al gran objetivo de crear sentido, es decir, de interpretar, objeto de la «hermenéutica del sentido», que es, según Coseriu, el tema de la lingüística del texto, de la cual los textos literarios son objetos privilegiados. Aunque también, en tanto reflexiones sobre la cultura, puedan justificarse por sí mismas.

En la explicación propuesta por Borges es posible encontrar también otro acto lingüístico: el juicio. Respetando su intuición, Borges juzga que la *palabra clave* del verso de Fitzgerald es *izquierda*. Creemos que, como sostiene Dámaso Alonso, la intuición del lector es insustituible: «La intuición del autor, su registro en el papel; la lectura, la intuición del lector. No hay nada más que eso: nada más» (Alonso, 1950: 41).

Esta intuición consiste en la captación intelectual, fantástica, sensorial y emotiva del objeto artístico.⁷ Expuesta y razonada, es la explicación del crítico. Esta incluye juicio, conmutación y comparación, tal como lo explicó en su momento René Wellek, quien

⁵ Para referirnos a un texto tratado por don Marcelino, si se comparan las versiones previas del episodio de don Carnal y doña Cuaresma con la del *Libro de buen amor*, y se juzga la versión de este último como más vivaz e imaginativa, no se está realizando crítica comparatista positivista, sino *finalista*.

⁶ Considérense las críticas de René Wellek a esta perspectiva: «La explicación causal conduce solo a un *regressus ad infinitum* y, además, en la literatura, parece que difícilmente [?] deja de tener éxito, inequívocamente, en el establecimiento de lo que podríamos considerar el primer requisito de cualquier relación causal: “cuando aparece X, Y debe aparecer”. No sé de ningún historiador literario que nos haya dado prueba de tal relación necesaria o que haya podido hacerlo, dado que aislar una causa semejante ha sido imposible para las obras de arte, las cuales forman un todo, son concebidas por la imaginación libre, y cuya integridad y significado son violentados si las fraccionamos en orígenes e influencias» (Wellek, 1968: 213). En efecto, como productos de la libertad humana, los objetos artísticos se explican por sus fines, no por sus causas.

⁷ En su «lingüística del decir», Jesús Martínez del Castillo, siguiendo la línea trazada por las ideas de José Ortega y Gasset y Eugenio Coseriu, concede gran importancia a la intuición, a la *aisthesis* aristotélica, para explicar el proceso intelectual y expresivo que ocurre al hablar. A partir del concepto de *parolización*, que se deriva de la aplicación hecha por Jürgen Trabant (Trabant, 1970: 331) de la dicotomía saussureana *langue/parole* a la hermenéutica de la obra de arte literaria, y considerando los citados planteamientos de Martínez del Castillo, formulé las siguientes ideas acerca de la interpretación literaria: «Parolization, however, is a process that goes from the abstract to the concrete. A text is a virtual reality, as Saussure's *langue* or Coseriu's *system*, a reality conceptually woven; interpretation, an activity making the text into actual and imaginative, such as *parole* or speaking. In Martínez del Castillo's words: “The listener [we could extend the term to the reader], on the contrary, starts with the historical means [that is, the language of the text] and his initial apprehension of the thing said and then in-

agrega otras operaciones: «Any literary scholar will not only compare but reproduce, analyze, interpret, evoke, evaluate, generalize, etc., all in one page» (Wellek, 1970: 16).

Al conjunto de estas operaciones puede llamarse interpretación, que no es otra cosa que la descripción del sentido de un texto. Debe precisarse, es verdad, que no solo la exégesis literaria usa la comparación. Como dice René Wellek, «The method of comparison is not peculiar to comparative; it is ubiquitous in all literary study and in all sciences, social and natural» (Wellek, 1970: 16).

Sin embargo, no parece ser lo mismo comparar datos para establecer jerarquías, como se hace, por ejemplo, en las ciencias sociales cuando se busca establecer la diferencia entre países ricos y países pobres a partir de las diferencias entre los PBI o el índice de desarrollo humano, que esta conmutación-comparación que se realiza para generar sentido a partir de un texto (nuevamente, la diferencia es teleológica, final). Por ello, quizás convenga adoptar la distinción entre *comparativo* y *comparable*, como lo propone Wellek cuando se queja de la visión positivista de la literatura comparada (Wellek, 1970: 1-2). *Comparativo* se aplica a la comparación, en tanto operación destinada a generar sentido en un texto o en cualquier objeto artístico (es, verdaderamente, una operación pansemiótica); *comparado* se aplica a cualquier comparación. Aunque si la distinción entre los dos tipos de comparación está clara, puede quedar el término *comparado*. En realidad, no es cuestión tan relevante: tiene poco sentido discutir si se dice *literatura comparada* o *literatura comparativa* si la diferencia específica en cuestión es apenas un método, pues, como ya lo sostenía Benedetto Croce en 1903, resulta forzado definir un objeto de estudio a partir de un método: «El método comparativo es simplemente un método de investigación y, por ello, no puede determinar los límites de un campo de estudio. Es común a todos los ámbitos y, en sí mismo, no procura nada definido» (Croce, 1903: 32).

Ello vuelve, en realidad, a la literatura comparada en una disciplina sin objeto.⁸ Su objeto de estudio no es diferente del objeto de estudio de la literatura *sin adjetivos* y el

terprets it thus creating an *aisthesis* of his own mentally and eventually contents of conscience” [Martínez del Castillo, 2015a: 28]» (Wiesse Rebagliati, 2015b: 113).

«[we could extend the term to the reader], on the contrary, starts with the historical means [that is, the language of the text] and his initial apprehension of the thing said and then interprets it thus creating an *aisthesis* of his own mentally and eventually contents of conscience” [Martínez del Castillo, 2015a: 28]» (Wiesse Rebagliati, 2015b: 113).

⁸ ¿Será la literatura comparada un cadáver ambulante? Ya la extensión de la definición de Pichois y Rousseau delataba la poca seguridad teórica de la literatura comparada tradicional («La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a otros dominios de la expresión o el conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque estas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor» [Pichois y Rousseau, 1967: 198]). Aunque ya advertida por Wellek en 1963 (Wellek, 1968: 211) y reiterada por Susan Bassnett en 1993 (Bassnett, 1993: 3), la crisis de identidad de la literatura comparada no termina de resolverse. En el plural y documentado libro de Steven Tötösy de Zepetnek y Tutun Mukherjee se habla, desde el principio (p. 3), de una disciplina a la que le falta definirse (aunque se refiera propiamente a los estudios culturales comparativos, pero es posible extender la observación también a la literatura comparada). No ayuda a la formulación de una definición que insista en métodos, no en objetos, o que los géneros próximos sean vagos, como en el siguiente ejemplo: «Comparative cultural studies is the theoretical, as well as methodological postulate [?] to move and dialogue between cultures, languages, literatures and disciplines» (Tötösy de Zepetnek y Vasvári, 2013: 18). Tampoco resulta útil inventar nuevas disciplinas o perspectivas sin contar, por lo menos, con una definición que ofrezca un género próximo, como la *ex-centricidad*: «Ex-centricity means the perpetual moving away from any kind of centrality in the choice of subject matter and/or manner of representation, positionality, theory and

método comparatista, tal como se ha formulado aquí, no es exclusivo de la literatura comparada. Esto significa, por cierto, que el estudio de la literatura general, *como tal o sin adjetivos*, debe incorporar los temas tratados por la literatura comparada. No tiene por qué reducirse al estudio de una literatura nacional, por ejemplo.

Algunas consecuencias pueden derivarse de las reflexiones anteriores:

1. El método comparativo (la conmutación-comparación) no conoce límites. Todo es comparable. La lista de Van Tieghem se ha ampliado notablemente en la comparatística contemporánea. Basta enumerar, por ejemplo, los temas de la sección «Teorías» del *Compendium* de Tötösy de Zepetnek y Mukherjee (Tötösy de Zepetnek y Mukherjee, 2013: pp. III-IV) para percatarse de ello: globalización (o mundialización) (inter)mediación, humanidades digitales, ex-centricidad, pedagogía, literatura mundial, híbridos lingüísticos, filosofía, antropología cultural, estudios interartísticos, estudios culturales, estudios de género, estudios de traducción... Resultaría prudente, sin embargo, establecer, en cada caso y considerando que el objeto del estudio de la literatura es el texto literario, qué temas o disciplinas de esta larga lista pueden resultar relevantes para la mejor exégesis de este. Si todo es comparable, no es necesario establecer diferencias entre obras canónicas o no canónicas, ni jerarquizar entre artes mayores o menores (el vídeo o el cómic como términos o sujetos de comparación, por ejemplo), ni limitar el estudio a la literatura de un solo tiempo o de una sola zona geográfica.⁹
2. Todos los estratos de la obra de arte literaria son comparables (solo para ofrecer una versión resumida de ellos, la de Vodička y Bélič, todos los elementos del plano lingüístico, todos los elementos del plano temático y todos los elementos del plano de composición).¹⁰

analysis» (Mukherjee, 2013: 42). Otras perspectivas se desplazan de lo teórico a lo programático: «Comparison no longer points to a method but rather to a scope and a disposition towards knowledge» (Melas, 2013: 199) y, de nuevo: «Comparison makes its comeback not as a method but as a space, where it signifies inclusiveness and a non-hierarchical transversality» (Melas, 2013: 202). Extender el objeto de estudio del texto al *contexto* (Tötösy de Zepetnek) o al *sistema literario* (Schmidt), entendido este último como un proceso de mediación, puede constituir en sí un propósito válido, pero no se aprecia por qué debe oponerse esta extensión al estudio del texto literario (se trata de objetos diferentes). En realidad, como ya observó hace bastantes años René Wellek (Wellek, 1968: 211): «La investigación literaria necesita, primordialmente, darse cuenta de la necesidad de definir su campo de estudio y su centro. Debe distinguirse del estudio de las ideas o de los conceptos y sentimientos religiosos y políticos que, con frecuencia, se señalan como alternativas a los estudios literarios». El *nuevo paradigma* de los estudios de literatura comparada, propuesto por D. W. Fokkema, se parece bastante a aquello de lo que Wellek prevenía: 1) abandono del texto literario como objeto único del estudio de la literatura; 2) estudio de la situación comunicativa y del código literario, y, para realizar este estudio, recurso a la psicología y a la sociología; 3) aplicación del método *científico*, en el que se distingue entre lector e investigador [crítico], entre la recepción histórica de los textos y la propia interpretación y evaluación; y 4) distinción entre el estudio científico de la literatura (que Fokkema análoga —no sin cierta actitud poco humilde— a la diferencia entre ciencia pura y ciencias aplicadas). Claudio Guillén expone con claridad las dificultades del crítico comparatista atraído y solicitado por propósitos diversos y muchas veces opuestos (Guillén, 1985: 17).

⁹ Hemos intentado un ejercicio comparativo entre el ejemplo XI de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel y el cuento «El brujo postergado» de Jorge Luis Borges (Wiese Rebagliati, 2015a). Solo se consideraron relevantes las diferencias temporales y espaciales cuando estas resultaron funcionales para la interpretación de los textos.

¹⁰ Los planos de la obra literaria, separables solo en teoría, son, para Vodička y Bélič, los siguientes: «A. *El plano lingüístico*. La obra literaria no puede existir sin texto lingüístico. Al decir lengua, pensamos en fonemas, sílabas, frases, enunciaciones, que poseen su aspecto fónico y semántico [y ciertamente las determinaciones de

3. La distinción de Đurišin entre lo interliterario (la comparación entre diferentes literaturas), lo interartístico (la comparación de la literatura y otras artes¹¹ —o las distintas artes entre sí—) y lo interdiscursivo (la comparación entre la literatura y otros discursos)¹² debería ordenar un conjunto de por sí bullente, aunque un poco desordenado, de investigaciones. La ya añeja diferenciación de Jakobson (Jakobson, 1975: 69) entre traducción (interlingüística), reformulación (intralingüística) y transmutación (intersemiótica) parecería haber influido en algo en la de Đurišin.
4. No es necesario que se postule una relación genética verificable para aplicar el método comparativo (el autor del texto leído que conoce un texto previo y lo emula, lo parodia o lucha agónicamente con él:¹³ la ansiedad de la influencia de Bloom, por ejemplo).¹⁴ Es perfectamente válido comparar textos que no están vinculados genéticamente, pero cuya comparación resulta relevante para el lector o el crítico.¹⁵ El crítico actúa como un sujeto absoluto, que responde únicamente a su intuición de lector. Por eso pueden presentarse tanto intuiciones brillantes como extravagantes.

Finalmente, cabría decir que los clásicos actúan como referentes comparativos. Son meridianos, en el sentido particular que le otorga George Steiner a la obra de Dante. En efecto, en *Grammars of Creation*, Steiner afirma lo siguiente:

It is in the spirit and intellect of Dante, more closely than in that of any other Western presence of whom we have certain record, that the three semantic fields of «creation» and «creativity» —the theological, the philosophical and the poetic— are originally made one. *Dante is our meridian* [las cursivas son mías]. To turn to him is neither academic philology, nor literary criticism nor simple delight, legitimate and fertile as these are. It is to measure with the greatest possible precision the distance from the centre, the length of our afternoon shadows (Steiner, 2001: 77-78).

En realidad, no habría por qué recurrir necesariamente a los clásicos como términos de comparación —como meridianos—, puesto que los objetos artísticos (literarios o no) comparables son infinitos y no dependen de ninguna jerarquía, ni del canon occidental de

una o varias lenguas: arcaísmos, cultismos, vulgarismos, localismos etc.]. B. *El plano temático*. Por medio de la lengua, en la obra literaria, se expresan o traducen en imágenes fenómenos diversos: cosas, seres humanos, estados de ánimo, sentimientos, ideas, etc. C. *El plano de composición*. Este plano se nos revela cuando buscamos la organización de los elementos lingüísticos y temáticos en el conjunto de la obra» (Vodička y Bělič, 1971: 63).

¹¹ O las distintas artes y la literatura, una écfrasis inversa (si se permite ampliar la extensión del concepto: Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 117), la *transducción* de Doležel (cf. Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 107-124). Carlos Gatti ha comparado con detalle y perspicacia la *Sinfonía Dante* de Franz Liszt y los pasajes de la *Divina Comedia* que Liszt musicalizó (Gatti Murriel, 2008: 33-87) o, más bien, *corporizó* en música.

¹² (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: pp. 20 y ss.)

¹³ He tratado de llamar la atención sobre la condición del *tú* de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, en mi opinión, más semejante a la Beatriz de Dante que a la Laura de Petrarca (a pesar de lo que pueda deducirse del sintagma de Garcilaso, un autor claramente petrarquista, que le da título al libro). Para ello, comparo la obra de Salinas con el *Epipsychidion* de Shelley y con la *Comedia* de Dante (Wiesse Rebagliati, 2012: 588-597). Es improbable que Salinas no haya conocido con detalle a Shelley y a Dante.

¹⁴ Cf. Bloom, 1997, especialmente pp. 5-16.

¹⁵ Así, sin ninguna relación genética o de fuentes, pero con gran relevancia para la descripción del sentido de las dos unidades consideradas, Carlos Gatti Murriel compara los episodios de Marcela y Grisóstomo del *Quijote* y de Francesca y Paolo de la *Divina Comedia* (cf. Gatti Murriel, 2011).

Harold Bloom (cf. Bloom, 1993), ni de los *great books* de la tradición académica anglosajona (cf. Denby, 1996). Pero lo cierto es que la densidad simbólica del *Quijote*, de la *Divina Comedia* o de *Hamlet* (por citar solo tres ejemplos) invita a una comprensión más fina, y ello implica —o puede implicar— el recurso a la comparación: cada vez que un lector (o un director, o un artista plástico o un músico) se enfrenta a un clásico, que lo *paroliza* en su lectura, en otro texto, en un grabado, en una pintura, en una escultura, en un filme, se actualiza la dinámica de conmutaciones y comparaciones (explícitas o implícitas) entre la invariante textual y su ejecución concreta. No es fenómeno menor. De las 300 composiciones musicales inspiradas en la *Divina Comedia*, registradas en la *Encyclopedia* de Richard Lansing (madrigales, óperas, sinfonías, sonatas, operetas, poemas sinfónicos...), más de la mitad corresponde al siglo xx, lo que demuestra la vitalidad de clásico de Dante en los términos más relevantes: las lecturas de los artistas. En este sentido, se constituye verdaderamente en meridiano. El fenómeno es verificable también en el terreno estrictamente literario.

En síntesis, Menéndez Pelayo —como Borges, como los críticos y los lectores en general— acude en sus trabajos a la técnica comparativa, porque la comparación es un procedimiento universal en la interpretación del texto y porque, cuando no se limita al paradigma positivista causalista, sino que va más allá, resulta un recurso potente y absolutamente natural para describir el sentido de la obra de arte literaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso (1950). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- BASSNETT, Susan (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- BLOOM, Harold (1993). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York-San Diego-London: Harcourt Brace and Company.
- BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 2.^a ed. New York-Oxford: Oxford University Press.
- BORGES, Jorge Luis y ROBLES, Regina (entrevistadora) (2015). «Con Borges en Austin», *El Dominical de El Comercio*. Lima, 23 de agosto de 2015, pp. 6-7.
- COSERIU, Eugenio (2007). *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Ed., anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco/Libros.
- CROCE, Benedetto (1998). «La literatura comparada» («La letteratura comparata», *La Critica*, 1, 1903, pp. 77-80). Trad. de María José Vega. En María José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, pp. 32-35.
- DENBY, David (1996). *Great Books. My Adventures with Homer, Rousseau, Woolf and other Indestructible Writers of the Western World*. New York-London-Toronto-Sydney: Simon and Schuster.
- DOLEŽEL, Lubomír (1988). «Literary Transduction: Prague School Approach», *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore and the Arts*. Yishai Tobin (ed.). Philadelphia: John Benjamins, pp. 165-176.
- DOMÍNGUEZ, César; SAUSSY, Haun; VILLANUEVA, Darío (2015). *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. London-New York: Routledge.
- ĐURIŠIN, Dionýz (1984). *Theory of Literary Comparatistics*, trans. de Jessie Kocmanová. Bratislava: VEDA.
- FOKEMA, Douwe W. (1982). «Comparative Literature and the New Paradigm», *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée* (March, 1982), pp. 1-18.

- GARRIDO, Miguel Ángel (2013). «Menéndez Pelayo y la Literatura Comparada», *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXV, 150, pp. 529-546.
- GATTI MURRIEL, Carlos (2008). «Ecos musicales de la *Divina Comedia*: la *Sinfonía Dante* de Franz Liszt», en Jorge Wiese (ed.), *La Divina Comedia. Voces y ecos*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 33-87.
- GATTI MURRIEL, Carlos (2011). «Males de amor. Una comparación entre el episodio de Marcela y Grisóstomo del *Quijote* y el episodio de Francesca y Paolo de la *Comedia*», *Apuntes*, vol. XXXVIII, segundo semestre, pp. 181-196.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Crítica.
- JAKOBSON, Roman (1975). «Los aspectos lingüísticos de la traducción», *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, pp. 67-77.
- LANSING, Richard (ed.) (2010). *The Dante Encyclopedia*. London-New York: Routledge.
- MARTÍNEZ DEL CASTILLO, Jesús (2015a). «The process of abstraction in the creation of meanings», *International Journal of Language and Linguistics*. Special Issue: *Linguistics of Saying*, vol. 3, 6-1, pp. 11-23, en línea: <http://www.sciencepublishinggroup.com/j/ijll>.
- MARTÍNEZ DEL CASTILLO, Jesús (2015b). «Fixing the content created in the act of knowing», *International Journal of Language and Linguistics*. Special Issue: *Linguistics of Saying*, vol. 3, 6-1, pp. 24-30, en línea: <http://www.sciencepublishinggroup.com/j/ijll>.
- MELAS, Natalie (2013). «Comparison and Postcoloniality», en Tötösy de Zepetnek and Tutun Mukherjee (eds.), *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. New Delhi: Cambridge University Press India (Foundation Books), pp. 192-204.
- MURKHERJEE, Tutun (2013). «Comparative Literature and Ex-centricity», en Tötösy de Zepetnek y Tutun Murkherjee (eds.), *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. New Delhi: Cambridge University Press India (Foundation Books), pp. 36-48.
- PICHOIS, Claude y ROUSSEAU, André-M. (1969). *La literatura comparada*, versión española de Germán Colón Doménech. Madrid: Gredos.
- SAID, Edward W. (2004). *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Palgrave Macmillan.
- SCHMIDT, Siegfried J. (2010). «Literary Studies from Hermeneutics to Media Culture Studies», *CL-CWeb: Comparative Literature and Culture* 12.1, en línea: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4373.156>.
- STEINER, George (2000). *Grammars of Creation. Originating in the Gifford Lectures for 1990*. New Haven and London: Yale University Press.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven y VASVÁRI, Louise O. (2013). «The Contextual Study of Literature and Culture, Globalization, and Digital Humanities», en Tötösy de Zepetnek y Tutun Murkherjee (eds.), *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. New Delhi: Cambridge University Press India (Foundation Books), pp. 3-35.
- TRABANT, Jürgen (1975). *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- VAN TIEGHEM, Paul (1924). *Le préromantisme. Essais d'histoire littéraire européenne*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- VODIČKA, Felix y OLDŘICH Bělič (1971). *El mundo de las letras. Introducción al estudio de la obra literaria*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- WELLEK, René (1968). *Conceptos de crítica literaria*, trad. de Edgar Rodríguez Leal. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- WELLEK, René (1970). «The Name and Nature of Comparative Literature», *Discriminations. Further Concepts of Literary Criticism*. New Haven and London: Yale University Press, pp. 1-36.
- WIESSE REBAGLIATI, Jorge (2012). «La voz a ti debida de Pedro Salinas y la tradición dantesca», en Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefevre (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del*

Cincuentenario de la AIH, vol. V, Moderna y Contemporánea. Roma: Bagatto Libri, pp. 588-597.

WIESSE REBAGLIATI, Jorge (2015a). *El mago y el brujo. El Exemplo XI de «El Conde Lucanor» de don Juan Manuel y «El brujo postergado» de Jorge Luis Borges*. Lima: Instituto Riva-Agüero (Cuadernos de Investigación del Instituto Riva-Agüero, 3).

WIESSE REBAGLIATI, Jorge (2015b). «Parolization and Linguistics of Saying», *International Journal of Language and Linguistics*. Special Issue: *Linguistics of Saying*, vol. 3, 6-1, pp. 112-116, en línea: <http://www.sciencepublishinggroup.com/ijll>.

RABELAIS Y EL MUNDO HISPÁNICO

Alicia YLLERA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

La gran saga de gigantes de Rabelais, compuesta por los cuatro libros de Gargantua y Pantagruel, se publicó en Francia entre 1532 y 1552. Nueve años después de la muerte del autor (sobrevenida, probablemente, a principios de marzo de 1553) aparece, sin mención de ciudad ni de editor, *L'Isle Sonante... en laquelle est continuée la navigation faicte par Pantagruel, Panurge et autres ses officiers* (1562). Dos años después, *Le Cinquiesme et dernier livre des faicts et dictz heroïques du bon Pantagruel* (1564) completa y refunde el texto anterior.¹ Aunque la autenticidad de este último texto se discute desde principios del siglo XVII, hoy suele considerarse como unos borradores, textos o pre-textos auténticos, reunidos por un editor avisado para constituir un *Quinto libro de Pantagruel*, que culminase la aventura marítima de los alegres compañeros.

No es una novedad señalar que la obra de Rabelais aparece en un momento de fuerte rivalidad entre Francia y España,² o mejor, entre Francisco I y Carlos V. Tampoco puede sorprender que la animadversión hacia los españoles se manifieste en su obra.³

¹ Es posible que existiese una edición anterior a la de 1564 de este quinto libro. Este estudio se limita a los cinco libros de Gargantua y Pantagruel, prescindiendo de la correspondencia y de otras obras del autor.

² Cf., por ejemplo, Martínez, 2002.

³ Francisco I, como también Carlos V, recurrieron a la propaganda a favor de su política. Numerosos memorialistas, historiadores, poetas, etc. franceses defendieron los puntos de vista de la corte de Francisco I y elaboraron una imagen negativa de Carlos V (Bennassar, 1955: 232-235).

1. TIEMPOS DE ENEMISTAD

Los conflictos entre Francia y España no eran, sin embargo, nuevos en esta tercera década del siglo XVI. Se habían iniciado, en los tiempos modernos, cuando Carlos VIII de Francia había decidido atravesar la península italiana a la cabeza de un poderoso ejército para ocupar el reino de Nápoles, lo que logró a finales de febrero de 1495, a pesar de que Nápoles, desde 1442, estaba en manos de los aragoneses. El rey de Francia *recogía*, de este modo, el legado recibido por su predecesor, Luis XI, de Charles du Maine, último conde de Provenza. En efecto, por el testamento del conde, recaía sobre la corona francesa no solo Provenza, sino también sus míticos derechos sobre los reinos de Nápoles y Jerusalén. Carlos VIII no solo pretendía recuperar los supuestos derechos de la dinastía francesa, sino que se consideraba el rey elegido por Dios para restablecer el dominio franco sobre Jerusalén, encarnando el nuevo espíritu de las cruzadas. El sueño italo-palestino del rey francés se vería pronto frustrado por una coalición de países que se alzaría contra él. El Gran Capitán no tardaría en expulsar a los franceses del reino de Nápoles, tomando en 1497 la última plaza que permanecía en su poder.

El nuevo rey de Francia, Luis XII, añade a los deseos de recuperar el reino de Nápoles sus no menos míticos derechos sobre el ducado de Milán, por su abuela paterna, Valentina Visconti, perteneciente a una familia a la que, en 1450, la familia rival de los Sforza había arrebatado el Milanesado. El 2 de septiembre de 1499, el rey francés entra sin excesivas dificultades en Milán, pero, al intentar recuperar Nápoles, se enfrenta con las tropas españolas dirigidas por el Gran Capitán. La tregua de Blois, en 1504, deja el Milanesado en manos francesas y Nápoles bajo poder español. Sin embargo, el nuevo papa, Julio II, suscita una liga antifrancesa que hará a Francia perder el Milanesado.

Francisco I intenta recuperar Milán tras derrotar a los suizos de Sforza en la batalla de Marignano (1515). En enero de 1519 muere el emperador Maximiliano. A pesar de que desde varias generaciones el Imperio recaía sobre un Habsburgo, Francisco I se postula para el mismo frente a Carlos, nieto del difunto emperador, que es elegido el 28 de junio de 1519. A partir de ese momento se suceden las guerras entre Valois y Habsburgo. En la primera, iniciada en 1521 y concluida con el tratado de Madrid, de 14 de enero de 1526, Francia pierde el Milanesado y conoce la derrota de Pavía (24 de febrero de 1525), en la que Francisco I es hecho prisionero. En la segunda (1527-1529), Francisco I fracasa en su intento de recuperar Milán y Nápoles, mientras Roma es saqueada, en mayo de 1527, por el ejército imperial. En la tercera guerra (1536-1538), Francisco I conquista importantes territorios, como Saboya y el norte del Piamonte, pero sufre la invasión de Picardía y Provenza. En la cuarta guerra (1542-1546), Francia conoce la victoria de Cerisoles, en el Piamonte (11 de abril de 1544), pero no logra aprovecharla para tomar la ciudad de Milán, ante la invasión de su país por las tropas inglesas e imperiales. La quinta (1552-1556) y la sexta (1557-1559) tienen lugar en tiempos de Enrique II que, en la sexta, se opone a Felipe II.



Las críticas a Carlos V, a España o a los españoles se hacen más virulentas en los textos que Rabelais publica entre 1534 y 1542, es decir, entre la segunda guerra entre los Valois y los Habsburgo, cuando Francisco I intenta vengar la afrenta de su cautiverio en Madrid,

tras ser apresado en la batalla de Pavía, y el inicio de la cuarta guerra entre ambas potencias. Estas críticas aparecen fundamentalmente en *Gargantua*, publicado probablemente a finales de 1534, y en la reedición que dio, con numerosas correcciones, en 1542 de sus obras anteriores.

En su primera obra, *Pantagruel*, publicada probablemente en 1532, las alusiones a los españoles son escasas e inocentes. En el jocosó epitafio para Badebec, muerta al alumbrar al protagonista, se dice:

Elle en mourut la noble Badebec
Du mal d'enfant que tant me semblait nice:
Car elle avoit visage de rebec,
Corps d'espagnole, et ventre de Souyce.
(*Pantagruel*, cap. III, Rabelais, 1994: 226)

Se alude dos veces a don Pedro de Castilla, escrito bajo la forma italianizada de *don Pietro de Castille* o *don Pietre de Castille*,⁴ a *Canarre*,⁵ país y pueblo al que se alude de nuevo en *Gargantua*.⁶ Algún topónimo español (*Fuenterrabía*)⁷ permite, a partir de la edición de 1534, introducir un equívoco picante.⁸ Pero la más sorprendente alusión a un personaje español figura en un título de la biblioteca de Saint-Victor de París: «*Le faquenat des Hespaignols supercoquelanticqué* par frai Inigo».⁹ Contiene una posible alusión a Ignacio de Loyola que, aunque muy poco conocido por entonces, residió en París entre 1528 y principios de 1535, inscrito primero en el colegio de Montaigu (colegio al que Rabelais ataca en diversos lugares)¹⁰ y, más tarde, en el de Sainte-Barbe. En París fundó, con seis compañeros, la Compañía de Jesús en 1534, aprobada por el papa en 1540.¹¹

En una adición de la edición de 1542, un título de la misma biblioteca de Saint-Victor introduce una alusión a la campaña imperial de 1536 en Provenza: «*L'entrée de anthoine de Leive es terres du Bresil*» (Rabelais, 1994: 238). En las ediciones de 1537, Rabelais añade este nuevo «título», aunque en estas ediciones figura como *terres de Grecz*, lo que se sustituye en la edición de 1542 por *terres du Bresil*, con probable alusión a la campaña durante

⁴ Capítulos XV y XX (Rabelais, 1994: 270 y 324, respectivamente).

⁵ Capítulos XI y XXIII (Rabelais, 1994: 256 y 298, respectivamente).

⁶ Capítulo XIII (Rabelais, 1994: 38; *Ganarriens*). Se trata de una deformación del nombre de las islas Canarias, como muestra su situación geográfica en el viaje marítimo de Pantagruel y los suyos hacia su país de Utopia (*Pantagruel*, cap. XXIV [Rabelais, 1994: 301]).

⁷ No es extraño este recuerdo de *Fonterabie*, *Fuenterrabía*, ya que la ciudad había sido tomada por el almirante Bonnivet el 18 de octubre de 1521, aunque el condestable de Castilla la recuperase en 1524 (cf. Mignet, 1978, I: 455 y 487).

⁸ Capítulo XVI (Rabelais, 1994: 276). En la primera edición conservada y en la de 1533, *Fonterabie*, en vez de *Foutarabie*, juego de palabras con *foutre* «joder».

⁹ Capítulo VII (Rabelais, 1994: 239).

¹⁰ *Gargantua*, cap. XXXVII (Rabelais, 1994: 102) y *Quart livre*, cap. XXI (Rabelais, 1994: 590). Lo critica por su suciedad y por la severidad de los métodos de enseñanza utilizados.

¹¹ Es posible que Rabelais coincidiese con él en la capital, pues, aunque no está documentada una estancia del escritor francés en París antes de la publicación de *Pantagruel* (1532), el profundo conocimiento de la ciudad que muestra en esta obra la hace muy probable.

la cual murió el célebre capitán español, Antonio de Leiva (1480-1536), que había tenido un gran papel en la victoria de Pavía.¹²



Durante una estancia de la corte en Lyon, en mayo y junio de 1533, Rabelais entra en contacto con los poetas cortesanos y los escritores del entorno del poderoso obispo de París,¹³ Jean du Bellay, quien, a finales de ese mismo año, le proporciona la ocasión de su primera estancia en Roma. Rabelais se contagia del espíritu nacionalista de la corte y adopta sus puntos de vista, a menudo muy hostiles a Carlos V y a los españoles. Se convierte en «publiciste et collaborateur dévoué du gouvernement royal» (Lefranc, 1953: 363) y «chantre de la royauté» (Huchon, 2012: 26). Así, en la nueva edición que da, en 1534, de su *Pantagruel*, suprime las pequeñas libertades que se tomaba, en las ediciones anteriores, con diversos reyes y grandes personajes de la historia de Francia, en el capítulo destinado a relatar el descenso de Epistemon a los infiernos (cap. XXX). A finales de ese mismo año de 1534,¹⁴ publica su *Gargantua*, donde muestra la mayor hostilidad contra los españoles.

En el inocente capítulo en el que se describe cómo se vistió al joven Gargantua, se nos dice: «Son espée ne feut Valentienne, ny son poignard Sarragossoys, car son pere hayssoit tous ces Indalgos Bourrachous marranisez comme diables, mais il eut la belle espée de boys, et le poignart de cuir bouilly, pinctz et dorez comme un chascun soubhaiteroit» (*Gargantua*, cap. VIII, Rabelais, 1994: 26).

Aunque no es un período de guerra abierta entre los Valois y los Habsburgo, sino de lo que hoy llamaríamos *guerra fría*, el desastre de Pavía, el cautiverio de Francisco I en Madrid y el rescate exigido por Carlos V para su liberación constituyen el telón de fondo sobre el que se construye buena parte de la historia. Como era de esperar, no existe ninguna alusión a la negativa del rey francés, una vez en libertad, a cumplir algunas cláusulas del tratado que había firmado.

El orgullo francés convierte los errores tácticos de Francisco I en una traición de sus cobardes caballeros, a los que compara con los apóstoles que abandonaron a Cristo en el monte de los Olivos.¹⁵ De este modo se justifica la derrota de Pavía:

Ensemble le diable me faille: si j'eusse failly de couper les jarretz à messieurs les Apostres qui fuyrent tant laschement après qu'ilz eurent bien souppé, et laisserent leur bon maistre au besoing.

Je hayz plus que poizon un homme qui fuyt quand il fault jouer de cousteaux. Hon que je ne suis roy de France pour quatre vingtz ou cent ans.

¹² Se interpreta *Bresil*, como una alusión a Provenza, «tierra quemada» (juego de palabras con *braise* «brasa»), en la que penetra el ejército imperial, pues los campesinos franceses, siguiendo las órdenes de Montmorency, quemaron sus tierras y pueblos (Jacquart, 1981: 241).

¹³ A partir del 21 de mayo de 1535, cardenal.

¹⁴ Para algunos autores, la obra aparecería durante el primer trimestre de 1535.

¹⁵ Es posible que aluda a los batallones suizos, que mostraron escasa resistencia y abandonaron la batalla sin apenas combatir (Mignet, 1978, II: 57). E igualmente, a quienes, junto al cuñado del rey, el duque Charles d'Alençon, marido de su influyente hermana, Margarita, huyeron precipitadamente del campo de batalla (Mignet, 1978, II: 61-62), replegándose sobre Lyon con los restos del ejército francés. El duque murió poco después, reprochándose haber sido causa del apresamiento del rey.

Par dieu je vous metroy en chien courtault les fuyars de Pavye. Leur fiebvre quartaine. Pourquoy ne mouroient ilz là plus tost que laisser leur bon prince en ceste necessité? N'est il meilleur et plus honorable mourrir vertueusement bataillant, que vivre fuyant villainement? (*Gargantua*, cap. XXXIX, Rabelais, 1994: 108).

Se supuso que Picrochole, el colérico,¹⁶ insensato, imprudente y atrabiliario invasor de las tierras de Grandgousier, era la caricatura del médico Gaucher de Sainte-Marthe, señor de Lerné en tiempos de Rabelais,¹⁷ que había tenido un pleito, por cuestiones de navegación fluvial, en el que se había visto envuelto el padre de Rabelais (Lefranc, en Rabelais, 1912-1955, I: LX-LXXII; Lefranc, 1953: 83-99). Sin embargo, frente a la opinión que sostenía en la introducción a *Gargantua*, publicada en 1912, en una conferencia pronunciada en 1930, publicada ese mismo año y recogida, como las introducciones a la edición que dirigió, en 1953, Lefranc (1953: 367) reconocía que tras la sátira contra Picrochole se escondía la mofa de Carlos V. Aunque la primera hipótesis está ya documentada a fines del siglo XVI o principios del XVII, en la actualidad se piensa que Rabelais se burla esencialmente de Carlos V, el eterno rival de Francisco I, sin que esta hipótesis excluya la hipótesis anterior.¹⁸ También se ha visto en Picrochole al síndico de la Sorbona, Noël Beda, sin excluir que sea una caricatura de Gaucher de Sainte-Marthe (Lamart, 1969).¹⁹

Partiendo de diversos textos clásicos, la *Vida de Pirro* (14, diálogo de Pirro y Cíneas) de Plutarco (2007: 226-227), *El Barco o los Deseos* de Luciano de Samosata (1992: 119-124) y, acaso, el diálogo entre Alejandro, Aníbal, Minos y Escipión del *Diálogo de los muertos* del mismo autor (1992: 212-217), Rabelais traza una divertida sátira de los proyectos de conquista universal que atribuye a Carlos V (*Gargantua*, cap. XXXIII). Rabelais replica a una escena análoga de la *Utopía* (1516) de Tomás Moro (2013: 88-91), en la que se censuraban las ansias de conquista de Luis XII y de Francisco I de Francia, más preocupados por ampliar sus dominios que por hacer prosperar su país. Se ha visto, en algún ejemplo de *plus oultre*, una alusión a la divisa de Carlos V (*plus ultra*).²⁰ En todo caso, en el tratamiento generoso en extremo de Grandgousier con su prisionero Toucquedillon, en la condena de la sed de conquistas²¹ y en el perdón del rescate del prisionero, Rabelais censura el

¹⁶ Como indica su nombre, procedente del griego πικρόχολος, «bilioso, amargado, colérico», Picrochole está poseído por la *cólera*, por la *bilis amarilla*, según la creencia de la época. Cuando Quevedo (2005: 324-329 y 338) cita a Rabelais en un contexto fuertemente negativo, viendo en él a un instigador de la perversidad de Richelieu, es el cardenal francés el que está dominado por la cólera. En la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu*, uno de los numerosos panfletos suscitados por la declaración de guerra de Luis XIII a España, el 19 de mayo de 1635, se critica la política anticatólica del cardenal, política igualmente reprobada en Francia por el partido de la reina madre y por algunos enemigos de Richelieu. Quevedo alude al temperamento colérico del cardenal, lo que sus enemigos y los diplomáticos de la época le reprochaban (cf. Riandière La Roche, 1981 y 1984).

¹⁷ Recordemos que son los bollereros (*fouaciers*) de Lerné, súbditos de Picrochole, los que se pelean con los pastores y aparceros de Grandgousier, desencadenando la guerra *picrocolina*.

¹⁸ Screech, 1992: 218-228; Huchon, 2011: 207-208.

¹⁹ Desde 1502, el teólogo Noël Beda era principal del colegio de Montaigu. Síndico de la Facultad de Teología (La Sorbona), se opuso a las predicaciones que el evangelista Gérard Roussel, capellán de Margarita de Navarra, hermana del rey, realizó durante la cuaresma de 1533. Si no parece convincente que Picrochole sea una transposición satírica de Beda, es evidente que la obra refleja las tensiones entre la corte y La Sorbona.

²⁰ «Lequel incontinent entra en couroux furieux, et sans plus oultre se interroger» (*Gargantua*, cap. XXVI, Rabelais, 1994: 75).

²¹ «C'est (dist Grandgousier) trop entreprint, qui trop embrasse peu estrainct, Le temps n'est plus d'ainsi conquerer les royaumes avecques dommaige de son prochain frere christian, ceste imitation des anciens Hercules, Alexandres, Hannibalz, Scipions, Cesars et aultres telz est contraire à la profession de l'evangile, par lequel

comportamiento de Carlos V y, esencialmente, el rescate exigido por el emperador para liberar a su prisionero, Francisco I, que hubo de dejar a sus hijos, Francisco y Enrique, como rehenes (hasta el 1 de julio de 1530), para garantizar el cumplimiento, por parte del rey francés, de lo estipulado en el tratado de Madrid.²²

Las alusiones directas a la rivalidad entre los Valois y los Habsburgo son prácticamente inexistentes en el *Tiers livre des faitz et dictz Heroïques du noble Pantagruel*, publicado en 1546, unos doce años después de la aparición de *Gargantua*. Sin embargo, los febriles esfuerzos por fortificar la ciudad de Corinto ante el asedio de Filipo, rey de Macedonia, narrados en el prólogo y comparados a la situación del reino de Francia, reflejan los esfuerzos realizados por renovar las fortificaciones de París por temor a un asalto de la ciudad por parte de las tropas de Carlos V, lo que podría remitir a 1536 o, mucho más probablemente, a 1544, después de que Vitry-en-Perthois cayese el 24 de julio y Carlos V tomase Saint-Dizier, el 17 de agosto, cuando París temió sufrir un asedio y Francisco I hubo de acudir, el 10 de septiembre, a levantar el ánimo de sus habitantes (Jacquart, 1981: 345-346; cf. Françon, 1969).²³

Sin embargo, Rabelais no pierde la ocasión de burlarse del ridículo voto del aragonés Miguel de Oris²⁴ o de aludir a la fama medieval de Toledo como capital de la magia negra.²⁵

El *Tiers livre* está menos vinculado a la actualidad política de su momento de lo que lo estaba *Gargantua* o de lo que lo estará la obra siguiente, el *Quart livre des faitz et dictz*

nous est commandé, garder, saulver, regir et administrer chascun ses pays et terres, non hostilement envahir les aultres. Et ce que les Sarazins et Barbares jadis appelloient prouesses, maintenant nous appellons briguaneries, et mechansetez» (*Gargantua*, cap. XLVI, Rabelais, 1994: 124).

²² «En lieu que pour sa rançon prinze à toute extremité, eussent peu tyranniquement exiger vingt foys cent mille escutz et retenir pour houstaigers ses enfants aisnez, ilz se sont faitz tributaires perpetuelz, et obligez nous bailler par chascun an deux millions d'or affiné à vingt quatre Karatz» (*Gargantua*, cap. L, Rabelais, 1994: 134).

²³ Podría también aludir a los trabajos de fortificación que Martin du Bellay emprendió en el este del país en 1545.

²⁴ «—C'est (dist Epistemon) vrayement un beau et joyeux veu. Je me esbahys de vous, que ne retournez à vous mesmes, et que ne revocquez vos sens de ce farouche esguarement en leur tranquillité naturelle. Vous entendent parler, me faictes souvenir du veu des Argives à la large perrucque, les quelz ayans perdu la bataille contre les Lacedæmoniens en la controverse de Tyrée, feirent veu cheveux en teste ne porter, jusques à ce qu'ilz eussent recouvert leur honneur et leur terre: du veu aussi du plaisant Hespaignol Michel Doris, qui porta le tronçon de greve en sa jambe. Et ne sçay lequel des deux seroit plus digne et meritant porter chapperon verd et jausne à aures de lievre, ou icelluy glorieux champion, ou Enguerrant qu'en fait le tant long, curieux, et fascheux compte, oubliant l'art et maniere d'escrire histories, baillée par le philosophe Samosatoys» (*Tiers livre*, cap. XXIV, Rabelais, 1994: 425).

Según Enguerrand de Monstrelet, continuador de las *Chroniques* de Froissart (*Chroniques*, I, 2, 1857-1862, I: 11-31), este escudero aragonés, Miguel de Oris, hizo la promesa de llevar en la pierna un trozo de greba hasta que un caballero inglés accediese a luchar con él. Enguerrand reproduce minuciosamente este hecho insignificante, incluyendo la correspondencia entre el caballero aragonés y el inglés que aceptó el desafío, Juan de Prendegrest. Con una alusión a *Cómo debe escribirse la historia*, de Luciano de Samosata, Rabelais se burla de los cronistas medievales que no escatimaban detalles para narrar sucesos curiosos pero insignificantes.

²⁵ «—Tu le prens bien (dist Panurge) et en parle comme docteur subtil en lard. On temps que j'estudiois à l'eschole de Tolete, le reverend pere en Diable Picatris recteur de la faculté diabolologicque, nous disoit que naturellement les Diables craignent la splendeur des espées, aussi bien que la lueur du Soleil» (*Tiers livre*, cap. XXIII, Rabelais, 1994: 423).

Rabelais alude a la fama que Toledo tenía, desde la Edad Media, de ser un gran centro de magia. No ignoraba, sin duda, que *Picatris*, *Picatris*, no era un especialista en magia y diabolología, sino el título de la traducción latina de un tratado de magia helenística, conservado en árabe, traducción ordenada por Alfonso X el Sabio en 1256. El texto era conocido en el siglo XVI, pues lo citan, entre otros, Agrippa, Folengo, Amaury Bouchard, etc.

Heroiques du noble Pantagruel (edición parcial, 1548; edición completa, bajo el título *Quart livre des faits et dictz Heroiques du bon Pantagruel*, 1552).

No olvida el autor, en el *Quart livre*, lanzar algún zarpazo contra Carlos V. Así, en el prólogo de la edición de 1552, se presenta a Júpiter solucionando los problemas internacionales del momento según los intereses de la monarquía francesa. El padre de los dioses declara: «En ce coing sont les Saxons, Estrelins, Ostrogotz, et Alemans, peuple jadis invincible, maintenant aberkeids,²⁶ et subjugez par un petit homme tout estropié» (*Quart*, «Prologue», Rabelais, 1994: 527).

Carlos V tenía, en 1552, 52 años, pero estaba aquejado de diversas enfermedades; sobre todo padecía de gota. Cuatro años después se retiraría a Yuste, renunciando al trono de España y al Imperio.

Una enumeración de islas por las que pasan los pantagruelistas sin desembarcar permite, en una adición de la edición completa de 1552, un nuevo ataque al emperador: «Depuys passames les isles de Nargues et Zargues. Aussi les isles de Teleniabín et Geneliabín, bien belles et fructueuses en matiere de clysteres. Les isles aussi de Enig et Ebig: des quelles par avant estoit advenue l'estafillade au Landgrauff d'Esse» (*Quart livre*, cap. XVII, Rabelais, 1994: 581).

Introduce así un irónico recuerdo del incidente sobrevenido en la capitulación del *landgrave* Felipe de Hesse ante el emperador, el 20 de junio de 1547. Una confusión entre las fórmulas *ohne ewige Gefängnis* («sin prisión perpetua») y *ohne einige Gefängnis* («sin ninguna prisión») hizo creer al *landgrave* que Carlos V no le privaría de libertad, cuando este únicamente se había comprometido a que su cautiverio no sería perpetuo (Sainéan, 1908: 289-290; Sainéan, 1915: 70; Brandi, 1939: 580-581).²⁷

Sin embargo, si bien el *Quart livre*, en su versión definitiva de 1552, es la obra más satírica y polémica de Rabelais, los pullazos contra el emperador pasan a un muy segundo plano. La obra se terminó en los años en los que Francia vivía su más serio conflicto con Roma, su peor crisis galicana.²⁸ De ahí los numerosos ataques contra el papa y las sarcásticas burlas de sus más acérrimos defensores. Rabelais adopta las posiciones de la corte francesa, sostenidas por su protector, el cardenal Du Bellay, y por el cardenal de Châtillon, al que dedica la obra.

²⁶ Según Sainéan (1976, II: 17), el término correspondería a la voz suiza *abakeit* «caído», «desposeído», durante mucho tiempo viva en los dialectos. Aparece escrito en caracteres góticos, como en la cita siguiente *Enig y Ebig*.

²⁷ Pese a la sugerencia de Huchon (2012: 17), no es seguro que exista una alusión a Carlos V en la mención del Toisón de oro (*Quart*, cap. VI, Rabelais, 1994: 550), insignia de la orden de caballería que Felipe III de Borgoña, el Bueno, instituyó en 1429 y cuyo maestrazgo correspondía a Carlos V, nieto de María de Borgoña.

²⁸ La crisis se debió a motivos exclusivamente políticos. Se inició cuando Julio III, elegido papa en febrero de 1550 con apoyo francés, decidió que el concilio que, con el pretexto de una amenaza de epidemia, había votado su traslado de Trento a Bolonia en marzo de 1547, retornase a Trento, lo que provocó el descontento de la corte francesa. La crisis entre Roma y París llegó a su paroxismo en julio de 1551, cuando a la cuestión del concilio se añadió el conflicto provocado por el ducado de Parma. Julio III había decidido volver a colocar Parma bajo autoridad pontificia, después de que una conjura de nobles hubiese asesinado a Pedro Luis Farnesio. Francia apoyaba a Octavio Farnesio en su pretensión de conservar el ducado. La tensión fue máxima y en París se habló de crear un cisma análogo al inglés. Pero en abril de 1552, unos meses después de que Rabelais firmase la dedicatoria de su *Quart livre* (el 28 de enero de 1552), el papa acabó cediendo en la cuestión del ducado de Parma. En el prólogo de esta obra (Rabelais, 1994: 527) la cuestión se presenta ya como zanjada.

En el *Cinquiesme et dernier livre des faits et dictz heroïques du bon Pantagruel* (1564) desaparece la polémica contra los Habsburgo y los españoles. Las alusiones a allende los Pirineos quedan reducidas a una mención de «le Tage en Espagne» (cap. XLII, Rabelais, 1994: 826), en una relación de ríos auríferos, y a algunos títulos de canciones de bailes²⁹ en un capítulo ausente en la edición, únicamente incluido en el manuscrito, que contiene una sorprendente enumeración de platos extraños y de danzas.³⁰

2. VIAJES MARÍTIMOS

Si *Gargantua* y la mayor parte del *Tiers livre* transcurren en la región natal de Rabelais, la Turena,³¹ el «jardin de France», según declara Panurge en su primera aparición,³² en sus restantes obras, en cambio, los viajes marítimos están muy presentes (*Pantagruel, Quart y Cinquiesme livre*).

Badebec, madre de Pantagruel, es hija del rey de los amaurotas, en Utopía.³³ La invasión del país por los dipsodas será el pretexto para hacer regresar a Pantagruel y a sus compañeros a Utopía, abandonando París, e introducir la lucha por la recuperación del reino usurpado (*Pantagruel*, cap. XXIII).

Su viaje hacia Utopía sigue la ruta de los portugueses, doblando el cabo de Buena Esperanza. Pero a partir de Melinda, ciudad de la costa oriental africana, la primera en la que Vasco de Gama hizo escala, en 1498, tras pasar el cabo, la geografía, antes real y precisa, pasa al terreno de la fantasía.³⁴

Al terminar esta primera obra publicada de su saga de gigantes, Rabelais anuncia, en tono jocoso, las aventuras que narrará en su próximo libro, con intención o no de cumplir esta promesa en su siguiente publicación. Entre otras hazañas, mostrará: «Et comment il [Pantagruel] passa les mons Caspies, comment il naviga par la mer Athlantique et deffit les Caniballes, et conquesta les isles de Perlas. Comment il espousa la fille du roy de Inde nommé Presthan» (*Pantagruel*, cap. XXXIV, Rabelais, 1994: 336).

Es la única alusión a la ruta española hacia América en toda su obra. Volverá a mencionar estas islas de Caníbales y de Perlas en *Gargantua*, al hablar de cómo se vestían los telemitas gracias a los siete navíos que, todos los años, el señor Nausiclete les enviaba de las islas de Perlas y Caníbales, cargados de lingotes de oro, de seda cruda, de perlas y de pedrería.³⁵ Parece que el autor tomó sus nombres de la obra del humanista y escritor ita-

²⁹ «La mousque de biscaye», «Biscaye», «Navarre» y «Pampelune» (Rabelais, 1994: 907, 909 y 910, respectivamente).

³⁰ Muchas de estas canciones de baile proceden del capítulo 16 del *Disciple de Pantagruel* (1982: 36-43). Se trata del incipit de canciones reales, pues muchas de ellas figuran en una lista, probablemente publicada entre 1530 y 1538 (reeditada por François Lesure en 1976), y algunas en un manuscrito escrito a finales del siglo xv (editado por Gaston Paris en 1875).

³¹ Sin embargo, el *Tiers livre* se abre en Dipsodia, lejano país de fantasía. El autor omite decirnos cómo se trasladan los personajes a Turena, donde transcurre la mayor parte de la acción.

³² *Pantagruel*, cap. IX (Rabelais, 1994: 249).

³³ *Pantagruel*, cap. II (Rabelais, 1994: 222).

³⁴ Sin embargo, Lefranc (1967: 10-11) pensaba que *Meden* y *Uden*, además de significar «nada» en griego, podrían ser lugares reales: Medina y Adén.

³⁵ *Gargantua*, cap. LVI (Rabelais, 1994: 148).

liano, instalado en España, Pedro Mártir de Anglería (Pietro Martire d'Anghiera), *Decadas De Orbe Novo*, publicada en 1530.³⁶

De hecho, se menciona al autor en el *Cinquiesme livre*. En el país de Satén, los viajeros ven a *Oui-dire* («Deoídas») rodeado de innumerables discípulos. Entre los que aprenden de él, a hablar con elegancia de cuanto ignoran, figuran escritores de la Antigüedad, como Heródoto o Plinio, y autores medievales o del siglo XVI:

Albert le Jacobin grand, Pierre Tesmoin,³⁷ Pape Pie second, Volateran, Paulo Jovio, le vaillant homme, Jaques Cartier, Charton Armenian, Marc Paul Venitien, Ludovic Romain, Pietre Aliares, et ne sçay combien d'autres modernes historiens cachez derriere une piece de tapisserie en tapinois escrivans de belles besongnes, et tout par Ouy-dire³⁸ (*Cinquiesme livre*, cap. XXX, Rabelais, 1994: 804).

Entre los que escriben de oídas figuran grandes humanistas, como Pedro Mártir de Anglería, navegantes, como Pedro Álvarez Cabral, marino portugués que descubrió Brasil el 22 de abril de 1500, o Jacques Cartier, que realizó entre 1534 y 1542 tres viajes a las costas canadienses.

Si parece mofarse de cuantos escribieron sobre viajes a países lejanos, alaba en cambio los intercambios con naciones antes desconocidas. Al celebrar la hierba pantagruelión,³⁹ entre los muchos bienes que aportó a la humanidad, figura que:

Icelle moyenant, sont les nations, que Nature sembloit tenir absconses, impermeables, et incongneues: à nous venues, nous à elles. Chose que ne feroient les oyseaux, quelque legiereté de pennaige qu'ils ayent, et quelque liberté de nager en l'aër, que leurs sont baillée par Nature. Taprobana a veu Lappia: Java a veu les monts Riphées: Phebol voyra Theleme: Les Islandoys et Engronelands [groenlandeses] boyront Euphrates. Par elle Boreas a veu le manoir de Auster: Eurus a visité Zephire (*Tiers livre*, cap. LI, Rabelais, 1994: 508).

Dentro de esta enumeración de lugares existentes (Taprobana [Ceilán], Lapia [Laponia], Java, los montes Rifeos [montes de la antigua Escitia] y Fébol [isla del golfo árabe]), con alguno fabuloso como Thélème, se evita todo nombre americano, a pesar de que a continuación se habla de que, gracias al pantagruelión, con el que se confeccionarán cordajes y velas, podrán «franchir la mer Atlantique».⁴⁰

El *Quart* y el *Cinquiesme livre* son relatos de viajes marítimos, género de gran éxito desde la Antigüedad (*Odisea*, *Eneida* o *Argonáuticas*). En tono bufo, el viaje marítimo

³⁶ Sainéan, 1976, II: 518. Anglería (1989: 18-20, 170-174 y 237-240) cuenta cómo Colón, en su segundo viaje, descubrió las islas de los caníbales o caribes y, posteriormente, Vasco Núñez de Balboa supo de una isla (la isla Rica) en la que existían perlas de gran tamaño «y tales que Cleopatra habría podido codiciarlas» (*ibidem*: 170).

³⁷ Rabelais traduce su nombre, Martire, Mártir, en griego μάρτυς, -υρος «testigo».

³⁸ Dada la deformación de los nombres de los autores citados, se añade la traducción del párrafo: «al dominico Alberto Magno, a Pedro Testigo [Pedro Mártir de Anglería], al papa Pío II, a Volterrano, al valiente Pablo Jovio, a Jacques Cartier, al armenio Haitón, al veneciano Marco Polo, al romano Ludovico, a Pedro Álvarez [Cabral], y no sé a cuantos más historiadores modernos ocultos tras un tapiz, y que escribían a escondidas bellas obras, todo según Deoídas».

³⁹ Hierba para cuya descripción Rabelais se inspira en las que del lino y del cáñamo daba Plinio (XIX, 1-6, 56 y XX, 92 [Plinio, 2013: 914-920, 953 y 1011-1012]).

⁴⁰ *Tiers livre*, cap. LI (Rabelais, 1994: 508).

aparecía en el *Morgante maggiore* (1483, edición en 28 cantos), de Luigi Pulci, o en el *Baldo* (1.^a redacción, 1517; 2.^a, 1521; 3.^a, fines años 30; 4.^a, póstuma, 1552), de Teofilo Folengo, que Rabelais conocía bien. El autor toma, además, diversos elementos de una obra publicada unos años antes⁴¹ e inspirada en sus relatos anteriores, *Le Disciple de Pantagruel* o *Les Navigations de Panurge, disciple de Pantagruel*.⁴² Cabe preguntarse si se inspiró igualmente en relaciones de viajes oceánicos contemporáneos.

Abel Lefranc, en 1904 [1967], veía en el *Quart livre*, última obra publicada en vida de Rabelais, un reflejo de los viajes de Jacques Cartier. No en balde la expedición marítima embarca cerca de Saint-Malo, ciudad natal del marino bretón. Incluso podría haber un recuerdo del explorador de la costa oeste de Canadá en el piloto de la expedición pantagruelina, Jamet Brayer. El *Quart livre* sería una defensa de los intentos franceses de hallar una ruta por el noroeste hacia Catay (China). Rabelais habría tenido muy en cuenta el *Brief recit, & succincte narration, de la nauigation faicte es yslas de Canada, Hochelage & Saguenay & autres...*, publicado anónimamente en 1545, en el que se relata el segundo viaje de Cartier a América del Norte, sin que pueda precisarse cuál fue la participación del marino en la redacción del mismo.

Posteriormente, se ha puesto en duda esta sugerente relación entre los viajes de Cartier y el *Quart livre*. Hay que recordar que el marino bretón no consiguió en su época la celebridad que alcanzaría con el paso del tiempo. De los tres viajes que realizó (en 1534, 1535-1536 y 1541-1542, este último bajo la autoridad de Roberval), solo vio, en vida, publicada en francés la relación de su segundo viaje, en una edición que pasó prácticamente desapercibida.⁴³ Sus expediciones, esencialmente la tercera, fueron un fracaso. En su último viaje, creía traer a Francia riquezas considerables, pero las pepitas de oro, bien analizadas, mostraron no ser sino piritas de hierro, y los diamantes, pedacitos de cuarzo. En el otoño de 1543, Francisco I hizo regresar a Roberval y cesaron las expediciones. Cartier murió, en 1557, totalmente olvidado y, según sus declaraciones, sin haber sido totalmente resarcido por el rey de cuanto había invertido en sus viajes. Cartier es, en buena medida, una *invención* del siglo XIX, cuando Quebec buscaba darse ilustres antepasados. Este rosario de islas del *Quart* recuerda menos las costas canadienses que la región escandinava y la *Carta marina* de Olao Magno, publicada en 1539 (Lestringant, 2011: 54).

⁴¹ La más antigua edición conservada es de 1538.

⁴² Según las ediciones figura uno u otro título: *Le voyage et navigation que fist Panurge; Briguénarilles, cousin germain de Fessepinte*, o bien *La navigation du compaignon à la bouteille* o *Le voyage et navigation des isles incogneues*.

⁴³ Así, la relación de su primer viaje se publicó en italiano, en 1556, en *Viaggi e Navigazioni*. En 1580, en Londres, apareció una traducción inglesa y solo en 1598 se publicó en francés. El único fragmento conservado de la relación de su tercer viaje apareció en inglés, en Londres, en 1600, junto con el relato de la expedición de Roberval. En 1843 se publicó en Quebec la primera reedición moderna, en francés, de sus viajes (Morissonneau, 1984: 294). Anteriormente, las relaciones de sus viajes se habían recogido parcialmente en la *Histoire de la Nouvelle France* (1609), de Marc Lescarbot, y en la *Histoire de la Nouvelle France* (1744), del jesuita François-Xavier de Charlevoix. Por otra parte, la edición del relato de su segundo viaje se acompaña de un léxico francocanadiense, *Le langage des pays & Royaulmes de Hochelaga & Canada, autrement appelée par nous la nouvelle France*, hoy considerado como una broma y una impostura. Acaso la publicación del *Brief recit* responda a un deseo de denigrar las empresas americanas, para complacer a la corte francesa, celosa de las riquezas obtenidas por la corte española en las mismas (Huchon, 2011: 58-63).

Cabría, más bien, ver en el *Quart livre* y en los fantásticos encuentros en islas aberrantes, de las que ningún provecho puede extraerse, un reflejo de la renuncia de la corte francesa a las aventuras americanas, tras el intento fallido de colonización en 1541-1543. La monarquía francesa, volcada en las cuestiones italianas y en el Mediterráneo, había mostrado tradicionalmente escaso interés por los descubrimientos atlánticos. Solo en 1523-1524, Francisco I apoyó la primera expedición de Giovanni da Verrazano y más tarde las de Jacques Cartier, pero estas expediciones fueron un fracaso: no lograron encontrar un paso por el noroeste hacia Asia, ni reportaron grandes riquezas.

Se ha apuntado que tal vez exista en el *Cinquiesme livre* una alusión a Roberval (Jean-François de La Roque, señor de Roberval):⁴⁴ «Adjousta davantage qu'il avoit eu advertisement par Robert valbringue, qui par là n'aguere estoit passé en revenant du pays d'Affrique» (*Cinquiesme livre*, cap. III, Rabelais, 1994: 734).

Es dudoso, sin embargo, que este personaje, cuyo nombre aparece bajo tres formas distintas en las tres versiones conservadas de la obra⁴⁵ y que regresa de África y no de América, responda a este virrey de Canadá y pirata corsario.

El *Quart livre* contiene una alusión explícita a la *ruta de los portugueses*: «les quelz passans la Ceinture ardente, et le cap de Bonasperanza sus la poincte Meridionale d'Africque, oultre l'Æquinoctial, et perdens la veue et guyde de l'aisseuil Septentrional, font navigation enorme» (*Quart livre*, cap. I, Rabelais, 1994: 539).

No existe ninguna alusión a la ruta de los españoles. Sin embargo, Rabelais parece haber estado atento, como la corte francesa, a los descubrimientos españoles y, en particular, a los nuevos productos traídos de América en estos viajes.

Documenta, en francés, los sintagmas que darán lugar al término *dinde* (1600), *coq, poule* o *poulet d'Inde*, para designar el ave descubierta por los españoles en México, a la que llamamos *pavo*.⁴⁶ En una adición de la edición de 1542, entre los manjares del banquete que Grandgousier organiza para celebrar el retorno victorioso de su hijo Gargantua, se sirven *poules de Inde*.⁴⁷ Entre las numerosas exquisiteces que los gastrólatras ofrecen a su dios Gáster (el vientre), en la versión completa del *Quart livre* (1552), figuran los *cocqs, poules, et pouletz d'Inde*.⁴⁸ La rareza de estas aves en Francia las convertía entonces en manjares reales; su presencia realza tanto el banquete de Grandgousier como las viandas ofrecidas a Gáster.⁴⁹

⁴⁴ Huchon, en Rabelais, 1994: 734, nota 1.

⁴⁵ En la *Isle Sonante* figura como Robert Vhalbrun y en el manuscrito como Rembert Wabring.

⁴⁶ Estas denominaciones, así como *geline d'Inde*, calcos del latín medieval *gallina de India* (siglo XIII), ya existían en francés durante la Edad Media, pero designaban a la pintada. El cambio de sentido se produjo tras la introducción en Europa del animal descubierto en México, que aparece en Francia hacia 1532 (Rey [dir.], 1992, I: 606).

⁴⁷ *Gargantua*, cap. XXXVII (Rabelais, 1984: 104).

⁴⁸ *Quart livre*, cap. LIX (Rabelais, 1994: 677). Rabelais parece incluso crear dos derivados del término *dinde*: el antropónimo *Dindenault* (*Quart livre*, caps. V-VII, Rabelais, 1994: 548-554), nombre del mercader de borregos al que su discusión con Panurgo costará la vida, y el topónimo *Dindenaroy*s (*Quart livre*, «Prólogo», Rabelais, 1994: 529). Sin embargo, ambos términos derivan no de *dinde*, sino de *dandin* «necio», «bobalicón». Cf. Sainéan, 1976, II: 475.

⁴⁹ Jean-Baptiste Bruyerin, en el capítulo de su *De re cibaria* dedicado a «De Gallinis Indicis» (1560: 831-832), señala la reciente introducción de los pavos en Francia. Cf. Sainéan, 1972: 211-212; 1976, I: 28-29.

3. CONCLUSIÓN

No sorprende que la saga de gigantes de Rabelais, aparecida en tiempos de fuerte enemistad entre Francia y España y, en particular, entre los Valois y los Habsburgo, contenga numerosas críticas contra los españoles y, especialmente, contra Carlos V, caricaturizado en la inolvidable figura del insensato Picrochole.

Aunque los viajes marítimos están muy presentes en varios de sus libros, únicamente al final de *Pantagruel*, en un jocoso anuncio de sus futuras obras, se alude a la ruta española hacia América. Es posible incluso que el *Quart livre*, su gran epopeya marítima bufa, sea en parte un reflejo de la renuncia de la corte francesa a las aventuras atlánticas, tras el fracaso de las expediciones patrocinadas por Francisco I.

Sin embargo, en medio de su animadversión hacia los españoles, Rabelais no puede evitar un dicho proverbial elogioso para los mismos: «et tel est vestu de cappe hespanole, qui en son couraige nullement affiert a Hespane» (*Gargantua*, «Prólogo», Rabelais, 1994: 6).

Los españoles parecen haber respondido a su hispanofobia con el mayor desdén. En efecto, su obra, publicada en un momento de escaso interés por la literatura francesa en España, fue muy poco conocida en el Siglo de Oro español,⁵⁰ y no fue traducida hasta principios del siglo xx (Yllera, 2010).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANGLERÍA, Pedro Mártir de (1989). *Décadas del Nuevo Mundo*, trad. de J. Torres Asensio, intr. de R. Alba. Madrid: Polifemo.
- BENNASSAR, Bartolomé (1995). «Les relations entre Charles Quint et François I^{er}», *François I^{er} du château de Cognac au trône de France. Colloque organisé par le G.R.E.H. (Groupe de Recherches et d'Études Historiques de la Charente Saintongeaise)*. Cognac, septembre-novembre 1994. *Annales du GREH*, 16, pp. 229-236.
- BRANDI, Karl (1939). *Charles Quint*, trad. fr. de Guy de Budé. Paris: Payot.
- BRUYERIN, Jean-Baptiste (1560). *De re cibaria libri XXII*. Lyon: Sebastien Honoré.
- CARTIER, Jacques (1545). *Brief recit, & succincte narration, de la nauigation faite es ysls de Canada, Hochelage & Saguenay & autres...* Paris: P. Roffet-A. Le Clerc.
- DEMERSON, Guy y LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane (eds.) (1982). *Disciple de Pantagruel, Le (Les navigations de Panurge)*. Paris: Nizet.
- FRANÇON, Marcel (1969). «Note sur le *Tiers Livre* de Rabelais», *Études Rabelaisiennes*, 8, pp. 79-83.
- HUCHON, Mireille (2011). *Rabelais*. Paris: Gallimard.
- HUCHON, Mireille (2012). «De la Telamonie à la Thalamège», *Cahiers Textuel*, 35, pp. 17-38.
- JACQUART, Jean (1981). *François I^{er}*. Paris: Fayard.
- LAMART, Jean (1969). «Picrochole est-il Noël Beda?», *Études Rabelaisiennes*, 8, pp. 11-25.
- LEFRANC, Abel (1953). *Rabelais. Études sur «Gargantua», «Pantagruel», le «Tiers Livre»*. Paris: Albin Michel.
- LEFRANC, Abel (1967). *Les navigations de Pantagruel: études sur la géographie rabelaisienne*. Reimpr. Ginebra: Slatkine (1.^a ed. 1904).
- LESTRINGANT, Frank (2011). «L'allégorie géographique au service de la polémique religieuse: les nouveaux mondes du Pape selon Rabelais, Pierre Viret, Jean-Baptiste Trento et quelques au-

⁵⁰ Solo nos consta que la conoció Jerónimo Conqués y que Quevedo vio una edición de sus obras, probablemente la de Amberes, de 1573. Pero, en un contexto profundamente francófono, Quevedo no supo apreciar a un autor que, en su creación verbal, presentaba aspectos comunes con su obra.

- tres», en Marie-Christine Pioffet e Isabelle Lachance (eds.), *Geographiae imaginariae: dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l'Ancien Régime. Actes du XXII^e colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque tenu à l'Université York du 2 au 4 octobre 2008*. Québec: Éditions du CIERL-Les Presses de l'Université de Laval, pp. 37-62.
- LESURE, François (1976). *Musique et musiciens du XVI^e siècle*. Ginebra: Minhoff Reprint.
- LUCIANO (1992). *Obras. IV*, trad. y notas por José Luis Navarro González. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ, Caridad (2002). «El conflicto hispano-francés y Rabelais», en Mercè Boixareu y Robin Lefere (eds.), *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...* Madrid: Castalia, pp. 149-156.
- MIGNET, François-Auguste Alexis (1978). *Rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint* reimpr. 2 tomos en 1 vol. Ginebra: Mégariotis Reprints (1.^a ed. 1875).
- MONSTRELET, Enguerrand de (1857-1862). *Chroniques*, ed. de L. Douët-D'Arcq, 6 vols. Paris: V^{ve} Jules Renouard.
- MORISSONNEAU (1984). «L'œuvre de Jacques Cartier», en Fernand Braudel, Michel Mollat du Jourdín y Maurice Aymard (eds.), *Le monde de Jacques Cartier: l'aventure du xvi^e siècle*. Paris: Berger-Levrault / Montreal: Libre-Expression, pp. 289-294.
- MORO, Tomás (2013). *Utopía*, intr., trad. y notas de Andrés Vázquez de Prada. Madrid: Rialp.
- PARIS, Gaston (1875). *Chansons du xv^e siècle*. Paris: Firmin Didot.
- PLINIO EL VIEJO (2013). *Histoire naturelle*, trad. fr., pres. y notas de Stéphane Schmitt. Paris: Gallimard, «La Pléiade».
- PLUTARCO (2007). *Vidas paralelas. IV. Aristides - Catón. Filopemén - Flaminio. Pirro - Mario*, intr., trad. y notas de Juan M. Guzmán Hermida y Óscar Martínez García. Madrid: Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (2005). «Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu», en Josette Riandière La Roche (ed.), *Obras completas en prosa*, ed. dirigida por Alfonso Rey, vol. III. Madrid: Castalia, pp. 307-345.
- RABELAIS, François (1912-1955). *Œuvres*, ed. de Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorveaux, Jean Plattard y Lazare Sainéan (*Gargantua, Pantagruel, Tiers livre, Quart livre* [cap. I-XVII]), 6 vols. Paris: Champion; posteriormente Ginebra: Droz.
- RABELAIS, François (1994). *Œuvres complètes*, ed. de Mireille Huchon y François Moreau. Paris: Gallimard, «La Pléiade».
- REY, Alain, dir. (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vols. Paris: Le Robert.
- RIANDIÈRE LA ROCHE, Josette (1981). «La folie médicale et son utilisation dans la satire politique: étude d'un pamphlet de Quevedo», en A. Redondo y A. Rochon (eds.), *Visages de la folie (1500-1650) (domaine hispano-italien)*. Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 155-168.
- RIANDIÈRE LA ROCHE, Josette (1984). «Francisco de Quevedo y Villegas: *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richeleu*», *Criticón*, 25, pp. 19-113.
- SAINÉAN, Lazare (1908). «Le vocabulaire de Rabelais», *Revue des Études Rabelaisiennes*, 6, pp. 285-316.
- SAINÉAN, Lazare (1915). «Mélanges du xvi^e siècle (2^e article)», *Revue du xv^e siècle*, 3, pp. 18-71.
- SAINÉAN, Lazare (1972). *L'histoire naturelle et les branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*. Ginebra: Slatkine Reprint (1.^a ed. 1921).
- SAINÉAN, Lazare (1976). *La langue de Rabelais. I. Civilisation de la Renaissance. II. Langue et vocabulaire*, reimpr. 2 tomos en 1 vol. Ginebra: Slatkine Reprints (1.^a ed. 1922-1923).
- SCREECH, Michael Andrew (1992). *Rabelais*, trad. fr. de Marie-Anne de Kisch. Paris: Gallimard.
- YLLERA, Alicia (2010). «La réception de Rabelais en Espagne», *Études Rabelaisiennes*, 50, pp. 95-115.