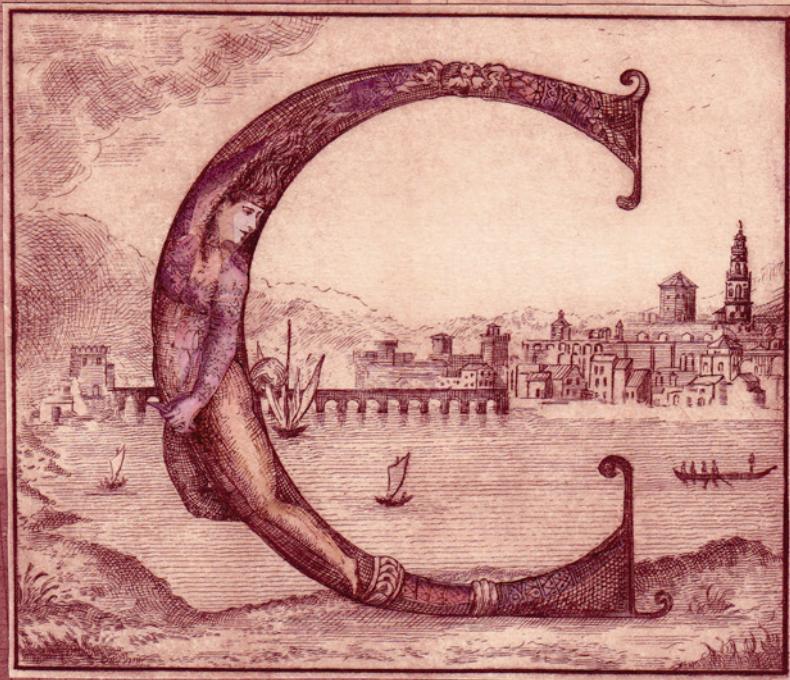


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
7 (2019)

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

SECRETARÍA TÉCNICA: Carlos COLLANTES (Universidad de Sevilla)

CONSEJO DE REDACCIÓN (UCO)

María Dolores AYBAR RAMÍREZ (Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), Fernando DURÁN LÓPEZ (Universidad de Cádiz), Itzíar LÓPEZ GUIL (Universität Zürich), Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba), † Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Oliver NOBLE WOOD (Oxford University) Ana PADILLA MANGAS (Universidad de Córdoba), Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Universidad de Zaragoza), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara), Noël VALIS (Yale University), Benedicte VAUTHIER (Universität Bern).

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università del Piemonte Orientale), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Alain BÈGUE (Université de Poitiers), Mercedes BLANCO (Université Paris-Sorbonne (Paris IV)), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Andrea BRESADOLA (Università di Macerata), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Carlos CLEMENTSON CEREZO (Universidad de Córdoba), Angelina COSTA PALACIOS (Universidad de Córdoba), Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora ECIDO (Universidad de Zaragoza), Ángel ESTÉVEZ MOLINERO (Universidad de Córdoba), Angela FABRIS (Universität Klagenfurt), Pura FERNÁNDEZ (CSIC), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Eva María FLORES RUIZ (Universidad de Córdoba), Ignacio GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba), Luciana GENTILLI (Università di Macerata), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ (Universidad de Extremadura), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Renata LONDERO (Università di Udine), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Elena DE

LORENZO ÁLVAREZ (Universidad de Oviedo), Nadine Ly (Université de Bordeaux), Eugenio MAGGI (Università di Bologna), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Israel MUÑOZ GALLARTE (Universidad de Córdoba), Julio ORTEGA (Brown University), María PAYERAS GRAU (Universitat de Les Illes Balears), María José PORRO HERRERA, (Universidad de Córdoba), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José ROMERA CASTILLO (UNED), María Rosso (Università di Milano), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Marcial RUBIO ÁRQUEZ (Università Chieti-Pescara), Enrique RUBIO CREMADES (Universidad de Alicante), Pedro RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba), Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (Universidad de Córdoba), Hernán SÁNCHEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS (University of Maryland, College Park), Margarita SANTOS ZAS (Universidad de Santiago de Compostela), Lise SEGAS (Université de Bordeaux), Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), José Ramón TRUJILLO MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Pablo VALDIVIA (Universiteit van Amsterdam)

PORTEADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Literatura Española de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Literatura Española de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio —solicitados por el Consejo de Redacción— y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

Fábulas a la luz de la liebre

Germán Espinosa

8

Evocación de Germán Espinosa por José Luis Díaz-Granados y algunas notas sobre el horizonte de recepción de la obra espinosiana

Marisa Martínez Pérsico |

49

Università degli Studi Guglielmo Marconi y Università di Roma Tor Vergata

El crimen, la imagen de Colombia y la interpretación del presente en los cuentos de Germán Espinosa

Orlando Araújo Fontalvo | Universidad de Norte

63

Literatura y sociedad en Colombia a través de Aitana (2007), de Germán Espinosa

Sebastián Pineda Buitrago | Universidad Iberoamericana de Puebla

84

MISCELÁNEA

La dedicatoria de los Proverbios morales de Alonso de Barros a García de Loaysa Gíron

Ernesto Lucero | Universidad de Jaén

101

“De una encina embebido en lo cóncavo”: Las Soledades y la iconografía eremítica

Humberto Huergo Cardoso | Carleton College

121

De las Tardes entretenidas (1625) a La quinta de Laura (1649): apuntes sobre la evolución narrativa de Castillo Solórzano

Christelle Grouzis Demory | Université Paul-Valéry, Montpellier III

168

Alfay, editor y compilador: de las Poesías varias (1654) a las Delicias de Apolo (1670)

Rocío Jodar Jurado | Universidad de Sevilla

188

“Ved que es hijo la víctima acusada”. Versiones españolas olvidadas de la muerte del príncipe don Carlos entre el XVIII y el XIX

Fernando Durán López | Universidad de Cádiz

232

Teología y poesía en Unamuno: El Cristo de Velázquez

Luis Fernández Gallardo | UNED (C.A. Albacete) - SEMYR

264

<i>La impronta de la crítica de Azorín en la prosa de la Edad de Plata: el ejemplo de Francisco Valdés</i>	308
Guadalupe Nieto Caballero Universidad de Extremadura	
<i>En busca de un destino cumplido: el padre Eusebio del Niño Jesús O.C.D. y su defensa de la voz pura de Santa Teresa</i>	328
Amelina Correa Ramón Universidad de Granada	
<i>El legado literario de Antonio Gala: estado de la cuestión</i>	372
Clara Cobo Guijarro Universidad de Santiago de Compostela	
Ana Padilla Mangas Universidad de Córdoba	

LECCIONES Y MAESTROS

<i>Teodosio Fernández: “No somos nada”</i>	409
Eduardo Becerra Universidad Autónoma de Madrid	

ARTÍCULO RESEÑA

<i>Poesía (Pierre Ronsard)</i>	416
José Reyes de la Rosa Universidad de Córdoba	

RESEÑAS 427

Germán Espinosa, tejedor de ficciones

Lise Segas y Victoria Aranda Arribas (eds.)

Fábulas a la luz de la liebre¹

GERMÁN ESPINOSA

Título: Fábulas a la luz de la liebre.

Resumen: Este trabajo resucita en el viejo continente cinco de los artículos que Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - Bogotá, 2007) publicó dentro de *La liebre en la luna* (1991), luego reeditados en el volumen I de sus *Ensayos completos* (Medellín, Fondo Editorial de la Universidad EAFIT): «Sobre la génesis y evolución del arte de fabular», «El ocioso trabajo de escribir», «La novela: de cara al siglo XXI», «La raíz expresionista de Juan Rulfo» y «El verdadero héroe de *Bomarzo*».

Palabras clave: Germán Espinosa, Artículos, Poética, *La liebre en la luna*, Juan Rulfo, Manuel Mujica Lainez.

Fecha de recepción: 7/7/2019.

Fecha de aceptación: 12/9/2019.

Title: Fables in Light of the Hare.

Abstract: This paper revives in the Old Continent five of the articles that Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - Bogotá, 2007) published in *La liebre en la luna* (1991), after reissued in the volume I of his *Ensayos completos* (Medellín, Fondo Editorial de la Universidad EAFIT): «Sobre la génesis y evolución del arte de fabular», «El ocioso trabajo de escribir», «La novela: de cara al siglo XXI», «La raíz expresionista de Juan Rulfo» and «El verdadero héroe de *Bomarzo*».

Key words: Germán Espinosa, Articles, Poetic, *La liebre en la luna*, Juan Rulfo, Manuel Mujica Lainez.

Date of Receipt: 7/7/2019.

Date of Approval: 12/9/2019.

1 Gracias a la formidable generosidad de Adrián y León, los hijos de Germán Espinosa, publicamos aquí una antología de la primera parte de sus ensayos, que vieron la luz hace casi tres décadas bajo el título de *La liebre en la luna* (Bogotá, Tercer Mundo, 1991). Dicho libro sería reeditado –aunque no muy difundido– en 2002, seguido de un subtítulo cronológico “(1968-1988)”, dentro de sus *Ensayos completos. Tomo I*, impresos en Medellín por el Fondo Editorial de la Universidad EAFIT. Se puede leer parcialmente en la red. Con este delantal del propio escritor

SOBRE LA GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DEL ARTE DE FABULAR²

Félix Gils, profesor del *Scolasticat des Pères du Saint Esprit* de Lovaina, ha aclarado hace veinte años en algún glosario bíblico cómo, en el Antiguo Testamento, la voz *masal*, es decir, *parábola*, designa en general un símbolo, un tipo, un ejemplo, dichos de un hombre, de un pueblo, de un monumento, para expresar su calidad de representante concreto de otra realidad, ya se trate de un castigo divino o de una prueba henchida de misterio como la de Job, etc. Según él, “los símbolos (parábolas), vistos por lo general en sueños e incomprendidos de momento, son explicados por Dios o por un ángel a un privilegiado, a quien se revelan así en dos etapas los secretos, los misterios de Dios”.

El sueño es, pues, en la Biblia, una especie de conducto regular por el que suele Dios comunicarse con los mortales. Pero se trata de una comunicación cifrada, misteriosa, cuya comprensión final exige la intervención de un intérprete. Sin la exégesis de José, el sueño faraónico de las vacas gordas y de las vacas flacas no habría pasado de ser una anécdota trivial engendrada por el reposo nocturno.

No ocurre lo mismo en el Nuevo Testamento. Para Cristo, las parábolas constituyen no formas cifradas de aludir a una realidad moral, sino precisamente lo contrario: maneras de simplificar un contenido ético,

a los artículos acerca de su narrativa que integran nuestro monográfico de *Creneida* (2019), las responsables de su edición perseguimos dos fines: 1) porticar el análisis de la obra de Espinosa con algunas de las mejores páginas que consagró al arte de contar historias; verbigracia las relativas a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez; y 2) dar a conocer a un público mayor –y no solo reducido a los hispanoamericanistas, considerando, no obstante, que los textos del cartagenero apenas si forman parte hoy de los planes de estudio universitarios– el corpus de Germán Espinosa, quien siempre se sintió como «uno de los más oscuros y menos conocidos entre los escritores de [su] generación». El marbete que agrupa estos cinco artículos, de temática en apariencia heterogénea, pero hilvanados por varias de las obsesiones que lo rondaron a lo largo de toda su trayectoria –la dicotomía entre “lo clásico” y “lo barroco”, la apuesta por una novela “algo más” que latinoamericana–, corresponde al director de la revista.

2 Ponencia presentada originalmente ante un coloquio sobre el género cuentístico convocado en la Biblioteca Nacional de Bogotá, por la Unión Nacional de Escritores, en julio de 1983.

ilustrándolo con un ejemplo. Pienso, pues, que mientras en la parábola bíblica (elevada a la condición de sueño por imposición del contexto) hay elementos poéticos, de metáfora continuada, en la parábola evangélica los hay de narrativa, en un sentido primitivo. Se trata de dos corrientes opuestas, que un día —mucho más tarde— coincidirán en un punto intermedio que habrá de dar lugar a la narración poética no realista, presente en algunos ciclos de narrativa medieval e inaugurada en la modernidad por el Romanticismo.

En el principio, el poeta es el visionario que transforma símbolos abstractos en imágenes literarias cuya dilucidación será problema para avezados exégetas; el narrador, en cambio, se encarga sólo de clarificar verdades mediáticas, trasegándolas de forma que puedan ser bebidas por el vulgo como agua pura. San Juan, en el *Apocalipsis*, es bajo esas luces un poeta; Cristo, en su predica, un narrador. Así, mientras la poesía propende primitivamente a la abstracción, la narrativa acusa una marcada tendencia a la particularización. A la fórmula abstracta de una verdad moral, el narrador superpone hechos particulares que la ilustran y vuelven más explícita.

No es difícil observar cómo la totalidad de los relatos de remota antigüedad consisten ya en la ampliación de proverbios o máximas morales, ya en la transformación de un mito religioso en leyenda popular. Al primer caso pertenece, por ejemplo, la totalidad del *Pantchantra*, tesoro de cuentos hindúes, de no muy precisa data, extendido a Europa hacia el siglo X, principalmente a través de *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, y del *Decamerón* de Boccaccio. Al segundo, vamos a decir, la antiquísima narración egipcia conocida como *La historia de un náufrago*, traducida de un papiro descubierto por Golesníschev, en que se trata de ejemplificar el misterio religioso del *ka*.

La aparición de las llamadas *fábulas milesias*, que no intentan transmitir enseñanza alguna, sino meramente divertir, diría yo que abre el primer ciclo puramente literario en la cuentística. Pero pienso también que, a partir de ese momento, es difícil establecer qué narración pretende adoctrinarnos y cuál no. Se las llamó de aquella manera no por haberse originado en Mileto —su cuna tuvo que haber sido múltiple—, sino más bien por haberse hecho célebres en esa antigua ciudad del Asia Menor las narraciones de ese género. Con extrema simplicidad separó Cervantes en dos partes iguales, por boca del canónigo del *Quijote*, las propensiones

básicas de la tradición narrativa: “las fábulas milesias —dice—, que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente”.

A ello agrega don Ramón Menéndez Pidal que “esas fábulas milesias, de aventuras extraordinarias, comparables a los libros de caballería, son parte de la invención individual; a diferencia de las narraciones apólogas, que suelen ser hijas de la aportación colectiva, y fundan su enseñanza en los sucesos mismos, experimentados o fingidos, dispuestos en orden adecuado a la enseñanza propuesta”. Pero me temo que, para un lector de literatura moderna, la vieja clasificación empieza a carecer de sentido. Hasta las más alocadas fábulas milesias (drama policial, *science-fiction*) parecen haberse tornado en nuestros tiempos inmensamente apologéticas. O, cuando menos, ricas en contenido para una crítica armada ya con los pertrechos del psicoanálisis.

La división cervantina mantiene, sin embargo, su validez para una extensa zona de inventiva humana, muy viva todavía. Tendría yo siete u ocho años cuando, en la aldea de Corozal, en las entonces sabanas de Bolívar, adonde mis padres me habían llevado a vivir, una doméstica de largos cabellos lacios me relató la historia que he dado en llamar de la mujer desamorada y de los bigotes del tigre. Narra esa conseja cómo cierto campesino, que vivía con esposa e hijos en algún lugar del litoral caribeño, se dejó capturar por los encantos de una forastera y terminó abandonando a su familia. Inconsolable, la mujer legítima fue a pedir consejo a un brujo, llamado Matías, el cual, luego de consultar a los espíritus, le indicó que sólo recobraría a su marido cuando hubiese sido capaz de hacer un nudo en cada uno de los pelos del bigote de un tigre.

Al comienzo, la mujer se hundió aún más en la pena, pues comprendía de qué modo le resultaría imposible llevar a cabo lo que esperaban de ella los poderes superiores. Pero la nostalgia de su marido llegó a ser tan intolerable que, un buen día, sabedora de que rondaba el contorno uno de esos tigrillos yaguaretés que atacan a los rebaños, decidió ir a su encuentro y dejar a su paso, mientras se escondía tras unos matorrales, un chivo debidamente atado. Siguió haciendo lo mismo todos los días. Sólo que, progresivamente, se atrevía a salir del matorral y a dejarse ver cada vez más de cerca, en momentos en que devoraba la vianda, por el félido.

La doméstica aseguraba que, pasados unos quince días, el tigre, agradecido, se dejaba acariciar por la mujer, circunstancia que ésta aprovechó para, entre mimo y arrumaco, hacer un bonito nudo en cada uno de los pelos de su bigote. Cuando Matías, el brujo, se enteró de aquella proeza, soltó la carcajada y opinó que, después de haberla realizado, no le viniera su parroquiana con el enredo de que se sentía incapaz de algo tan palmarriamente más sencillo como recuperar el amor de su marido.

Durante algún tiempo, no sólo vinculé esa historia con aquella doméstica remota, sino que di por hecho que era ella la protagonista del drama. Podía imaginárla, con la cabeza del tigrillo en el regazo, anudando el bigote feroz. Con el paso de los años, olvidé el asunto; y sólo volví a acordarme de la criada de cabello lacio cuando, pasados como tres deceños, hallé el mismo relato —glosa evidente del proverbio que afirma que “querer es poder”— en una colección de cuentos populares del Sudán. Entonces vi que, para los moradores de la cuenca del lago Chad, el brujo Matías era un adivino animista y la prescripción de los libros mágicos consistía en rizar los bigotes de un león.

Me resulta apasionante imaginar esa historia viajando de labio en labio con las caravanas de Tombuctú, descendiendo por el río Níger hasta el golfo de Guinea, embarcando en alguna galeota negrera hacia el Caribe, penetrando desde Cartagena de Indias hasta las sabanas de Sucre y aposentándose, por último, en boca de aquella probable descendiente de indios mocanas o zenúfanas. Y ello partiendo de la hipótesis de que el lugar de origen haya sido ciertamente el Sudán, esto es, que no hubiese llegado allí, quién sabe cuántos siglos atrás, desde alguna lejana provincia asiática o polinésica.

A los estudiosos no les es desconocida, en este orden de pesquisas, la forma como el erudito francés Emmanuel Cosquin rastreó, primero hasta las cercanías de Bombay, y más tarde hasta Cachemira, Indochina, Siam y, haciendo zigzag, hasta las orillas del Nilo, el relato de la Cenicienta y de su escarpín, que en Occidente había hecho famoso Charles Perrault en 1697. En su obra *Los cuentos hindúes y el Occidente*, Cosquin extiende ante nuestros ojos una maravillosa variedad de versiones de la historia de Cendrillon, entre las cuales una hay que se atribuye a los griegos establecidos en Alejandría en el siglo I antes de Jesucristo. Según ésta, un día en que la cortesana Rodopis se bañaba en el Nilo, un águila arrebató

una de sus zapatillas de manos de la criada y voló con ella hasta Menfis. Una vez allí, se detuvo justamente sobre el rey, quien administraba justicia en aquel instante, y la dejó caer con suavidad sobre los pliegues de su túnica. Maravillado por la elegancia y las finas proporciones del escarpín, el monarca ordenó buscar por todo el país a su propietaria. Finalmente, Rodopis fue hallada en Naucratis y conducida a la presencia real. Como comprobase el monarca que la mujer coincidía en donaire y hermosura con la imagen que la zapatilla había inspirado en su mente, no titubeó en ordenar grandes pompas para la ceremonia de su boda con ella.

Desde los tiempos en que Francisco Bopp inició en la Universidad de Berlín los estudios sobre lingüística comparada, otros investigadores, atentos a ese fenómeno de repetición de una misma fábula en distantes latitudes geográficas, dieron comienzo a lo que, con el tiempo, habría de conocerse como *cuentística comparada*. Los resultados han sido sorprendentes. Hoy conocemos, por ejemplo, la diversidad de versiones que diferentes culturas presentan de la conocida parábola de “Los tres anillos”, cuya forma más antigua y más auténtica, según Gaston Paris, se recoge en el *Sebet Yehuda*, libro del rabí Salomón ben Verga escrito en el siglo XV. Quien lea el estudio de Paris sobre *La poesía de la Edad Media*, verá cómo la fábula se va transformando sutilmente, a través de los tiempos y de los autores, para aparecer bien en la *Gesta romanorum* de los ingleses, o bien en las *Cento novelle antiche* de los italianos. La versión más popular en nuestros tiempos es la de Boccaccio, titulada *El judío Melquiselec y el sultán Saladino*, que la convierte en un duelo entre intelectuales y cuya fuente parece haber sido Busone da Gubbio, quien la escribió hacia 1311.

Cualquiera que compare el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury* con colecciones similares de la misma época y, desde luego, entre sí, hallará relatos no sólo idénticos en esencia, sino extrañamente parecidos aun desde el punto de vista formal y estructural. Muy conocida es ya, aun por esa crítica miope que se mantiene a la expectativa de plagios, la forma como Shakespeare tomó su *Romeo y Julieta* de un cuento escrito y publicado por el italiano Luigi da Porto a comienzos del siglo XVI. Se recuerda menos frecuentemente cómo el *Otelo* proviene también del cuento veneciano “El moro y Desdémona”, de autor anónimo. Y, a la inversa, el romántico Walter Scott no titubeó, al dar nueva forma a viejas narraciones escocesas, en volver a relatar cómo “poco después de que los escotos y pictos pasaran

a ser un solo pueblo, hubo un rey en Escocia llamado Duncan, que era un anciano muy bondadoso...”. En otras palabras, en reescribir, con mayor fidelidad a su envoltura narrativa original, el *Cuento de Macbeth*. Así, el asunto del drama shakespeariano regresa bajo nueva indumentaria, en el linde de los siglos XVIII y XIX, aderezado por un poeta de Edimburgo a quien una de sus abuelas aficionó a las antiguas baladas y leyendas escocesas. Agreguemos, pues, que si *Macbeth* fue en sus comienzos un cuento popular (crónica de Holinshed. 1577), como el de “Los tres anillos” o el de la Cenicienta, no lo fueron menos el del moro y Desdémona, el de los amantes de Verona —narrado a Luigi da Porto por un arquero veronés— y el del príncipe Hamlet, incluido en el siglo XIII en su *Gesta danorum* por Saxo Grammatikus, escriba del obispo Absalón.

Llamo aquí la atención, desde luego, sobre lo que don Ramón Menéndez Pidal dice en su obra *Un aspecto de la elaboración del “Quijote”*: “El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto del que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso sólo puede hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística”.

Vemos así cómo la literatura cuentística y dramática se ha ocupado principalmente, en sus orígenes, de ofrecer envoltura estética a aquello que la imaginación popular ha transmitido y regado por el mundo a lo largo de centurias. Si ya el citado Menéndez Pidal ha dejado constancia de cómo pasaron los relatos de Oriente al mundo cultural de Occidente “en larga y lenta emigración, apoyada en muy complicadas interdependencias entre los pueblos del Asia y Grecia, entre Grecia y Roma y luego entre el mundo cristiano y el mundo islámico...”, apresurémonos a añadir que, como parece sugerirlo la moraleja de “Los tres anillos”, esas interdependencias aportan una importante prueba de la forma como existe una ética profunda que es común a todas las naciones del planeta. No se explicaría de otra manera que Pedro Alfonso, en su *Disciplina clericalis*, haya logrado con tanta fortuna el trasiego de apólogos morales musulmanes a moldes adecuados para el ejemplo de cristianos.

Podría parecer simplista, pero no lo es, dadas las discusiones que el tema ha motivado, preguntarse qué relación existe verdaderamente entre

el cuento, en el estado primitivo en que hemos venido observándolo, y aquellos otros géneros literarios en que la anécdota se erige en nudo de la estructura. Una mirada desaprensiva pudiera conducirnos a pensar en el cuento como organismo unicelular, frente a, por ejemplo, el drama o la novela como organismos pluricelulares. Pero no hay tal. Se trata, sí, de un problema de estructuras, en el cual la novela tiene que aparecer como una forma más compleja, pero de ningún modo guardando una relación de unidad a pluralidad con respecto al cuento, puesto que una novela no es una suma de cuentos.

Para aclarar este aspecto, nada mejor que buscar una anécdota que, a la vez, haya dado origen a un cuento, a un drama y a una novela. Y no es difícil hallarla, pues la tenemos en la vida de aquel personaje alemán, nacido en Knittligen hacia 1480, estudiante a lo que parece de física y de química en Cracovia, de quien brotó la leyenda del doctor Fausto. Se asegura que dilapidó en locuras juveniles la herencia de algún tío; y que, desesperado, se dio a prácticas alquímicas a fin de lograr, mediante el hallazgo de la piedra filosofal, cambiar en oro los metales y recobrar así su fortuna. Hasta aquí, la referencia histórica parece incuestionable y verosímil. Pero la imaginación popular le agregó ribetes legendarios. Y se dice que Fausto, en su angustiosa búsqueda, halló imperativa la misión sobrenatural de resucitar a Helena, la esposa homérica e infiel de Meneleo, razón por la cual apeló al pacto con el diablo.

En 1587, al calor de la conseja popular, aparece en Francfort una primera versión anónima de la vida del alquimista que vende el alma al Bajísimo, en forma de fábula apóloga. Apenas diecisiete años después, Christopher Marlowe, cautivado por la leyenda, da a luz en Inglaterra su drama *La trágica historia del doctor Fausto*. Al borde ya de convertirse en mito, la fábula evoluciona. En ella se inspira Calderón de la Barca para su drama *El mágico prodigioso*. Lessing, autor de la primera tragedia burguesa del teatro alemán, deja inconclusa una versión. Klinger publica en 1791 su *Vida, gestas, hechos y viaje de Fausto a los infiernos*. Lenau, el último poeta del Romanticismo en Austria, hace un poema dramático. Pero es Goethe quien, como sabemos, remonta el personaje a las alturas en que hoy le conocemos o, en otras palabras, eleva el apólogo popular a la categoría de gran mito literario, dando origen al concepto contemporáneo de lo *fáustico*, que es, según Oswald Spengler, el carácter del alma

de la cultura occidental, animada de un espíritu insatisfecho, siempre dispuesto a sellar el pacto satánico.

No creo necesario hacer demasiado hincapié en el hecho de que, en Goethe, la anécdota del alquimista alemán es apenas la almendra que él recubre con la vastedad de su visión cósmica. El apólogo se convierte aquí en mero pretexto para desarrollar un sentido de la moral y de la sociedad que estaba muy lejos de compadecerse con aquel que es usual en el común de los hombres. *Fausto* deviene, como quien dice, la apología de la personalidad superior, a la cual, según Goethe, el universo debe rendirse. Pero no es todo. El diablo, que es quizás tan sólo un astuto pero pobre diablo en el apólogo popular e incluso en *El mágico prodigioso* de Calderón, en Goethe es el espectáculo magnífico y sobrecededor que representa toda la potencia y la habilidad argumental de las fuerzas del mal. Los rasgos de Mefistófeles son tan fuertes y pungentes que el lector no sabe a veces si ha robado a Fausto el papel del protagonista. Todo ello exige, como salta a la vista, una distancia estructural y de intención entre la conseja y el drama. En la primera, prevalece la anécdota; en el segundo, ésta es sólo pretexto para exteriorizar las corrientes profundas del alma de un creador.

¿Qué decir, en este orden de ideas, del mito de Fausto trasladado al ámbito de la novela por ese Goethe contemporáneo que ha sido Thomas Mann? La cuestión se hace aquí más sutil, pues esa obra tan literariamente exquisita, certera y apabullante que es *Doktor Faustus* pretende y consigue realizar el análisis magistral de la propensión esquizoide del hombre moderno, encarnado en el compositor Adrián Leverkühn, hipóstasis terrible de Fausto, a quien la gravitación egocéntrica acaba por hacer demoniacamente superior al Mefistófeles de materia onírica con quien ha dialogado en Italia. La fábula nacida de la fantasía de los supersticiosos alemanes del siglo XV, pierde aquí toda prístina ingenuidad y también toda condición anecdótica, para adquirir el vuelo de la poesía que inspiró a San Juan su *Apocalipsis* y a Jacob su visión esplendorosa.

Si con ello ilustramos las extrañas relaciones que pueden gestarse en el universo de la creación artística, quedaría por explorar la forma como una misma anécdota, ya literaria, puede evolucionar hacia productos de varia intención. Ya que hablamos de Mann, un ejemplo moderno podría constituirlo el desenvolvimiento que, en escaso número de años, logró la situación por él planteada inicialmente en su relato “El armario”. Ignoro

si la crítica ha caído en la cuenta ya de que es la misma que Julio Cortázar utiliza en “La puerta condenada”. Sólo que, en el primero, lo que llega a través del armario (o de la puerta oculta por el armario, habitaciones de hotel) es una mujer desnuda que narra historias deshilachadas; mientras que, en el segundo, es el llanto de un niño fantasmagórico. Se trata de una anécdota de raíz expresionista, más poética o surreal que apóloga o miliesia, que en Mann es apenas pretexto para mostrar el abismo psicológico de un desahuciado, en tanto que Cortázar la aprovecha como posibilidad fantasmal en sí misma.

No resisto a la tentación de recordar aquí el delicioso relato “De lo que contesró a un rey con los burladores que ficieron el paño”, incluido por el infante don Juan Manuel en *El Conde Lucanor o Libro de Patronio* (siglo XIV), y que Hans Christian Andersen reescribió espléndidamente en el siglo XIX bajo el título de “El traje nuevo del emperador”, alterando tan sólo algunos pormenores —el negro que guardaba el caballo del rey pasa a convertirse en un niño inocente— e infundiéndole una mayor sugestión estilística. Me pregunto también si alguien habrá relacionado alguna vez la novela *El crimen de lord Arturo Savile*, de Oscar Wilde, con cierta breve joya cuentística del francés Jacques de Vitry (siglo XIII) titulada “De un rey y de su astrólogo”. En la novela de Wilde, Savile mata al quiromántico Podgers para que así se cumpla la profecía del mismo quiromántico, según la cual Savile había de matar a alguien. En la narración de Vitry, un astrólogo predice la pronta muerte del rey; un soldado pregunta al astrólogo si sabe cuánto tiempo tiene de vida el propio astrólogo. “Estoy cierto de que en menos de veinte años no he de morir”, responde. Y el soldado lo mata, para que el rey comprenda cuán falsos eran sus augurios.

A partir del Romanticismo, el cuento, como la poesía, se ha erigido en juego peligroso. Juego en el cual va en el envite todo el equilibrio psicológico del creador. La razón insatisfecha del hombre moderno, ese Fausto que no cree en la existencia del diablo, quiere precipitarse en los consuelos demoniacos de la fantasía. Y la loca de la casa, que dijera Malebranche, se vale de la fábula para urdir sigilosamente su particular Apocalipsis.

EL OCIOSO TRABAJO DE ESCRIBIR³

En alguna ocasión, un pensador lo suficientemente francés y versado opinó que uno de los males de la literatura parecía radicar en que los sabios suelen tener poco ingenio y en que los hombres ingeniosos no suelen ser sabios. Eso, creo yo, constituye una interesante verdad, ya que no una calamidad. El ingenio —y no sólo en la literatura— resulta casi siempre, aun para los mismos sabios, mucho más seductor que la sabiduría. El desastre sobreviene más bien cuando a los hombres ingeniosos les da por discurrir modos de parecer sabios. Nadie suele resultar tan convincente en su sabiduría como quien carece de ella, hecho demostrado hasta la saciedad por los políticos y por los expertos en ventas. El público, que a menudo confunde sabiduría con erudición o con vasta cultura, se resiste a comprender que en lo último en que un sabio, por definición, incurriría, sería precisamente en la escritura literaria. Esta, como todas las disciplinas artísticas, queda para personas no muy seguras de su justificación en el universo; para hombres, en fin, cuya incertidumbre es tal que los hunde en los precipicios de la vana especulación y de la fantasía.

Comienzo por formular la anterior aclaración, dada la vieja costumbre, propagada entre escritores y artistas, de andar emitiendo, les sean o no solicitadas, opiniones sospechosamente doctas sobre todo lo habido y por haber —modas, tecnología, ciencia, culinaria y, desde luego, política—, no sólo con olvido de sus inevitables limitaciones, sino con alta dosis de frescura y desparpajo con relación al desconcierto que son capaces de suscitar en sus auditorios. Desparpajo y frescura a la usanza de los del boticario que receta, como aquel de la *Perinola* de Quevedo. No ignoro la necesidad de que el escritor extienda su visión sobre la totalidad de los problemas susceptibles de afectar al hombre, pero tampoco la de que ese acercamiento debe hacerlo dentro de la esfera de sus posibilidades, esto es, como hombre de letras y no como modista, tecnólogo, científico, marmitón y mucho menos político. He sido amablemente invitado a exponer aquí esta noche algunas opiniones sobre el arte u oficio de escribir, y solicito que nadie exija en ellas ni el más tenue resaldo de esa sabiduría

3 Leído el 4 de septiembre de 1986 en la Universidad Nacional de Bogotá, por invitación del Departamento de Humanidades. Posteriormente publicado en la revista de la misma universidad.

teórica que exhiben o que pretenden exhibir muchos de mis colegas. Me apresuro a añadir que, aun en el propio terreno literario, largos años ya de experiencia me fuerzan a descreer de la utilidad de la teoría y, lo que es más, de todo evangelio o código relacionado con la escritura.

Se nos suele preguntar a los escritores por qué escribimos. Al contrario que los políticos o que los hombres de empresa, los escritores creemos estar obligados a responder cuanta pregunta se nos hace. Ello, probablemente, debido a que no se nos hacen demasiadas. En los años que corren, contrariamente a lo que piensan muchos, la literatura ha caído en el peor de los desprestigios que quepa recordar. El escritor ha dejado de ser personaje en la sociedad contemporánea, a la manera que hará apenas unos años lo eran un Bernard Shaw, un Jean-Paul Sartre, un André Malraux, cuyas opiniones de veras interesaban a un vasto conglomerado de gentes. Aun así, a mí mismo, que soy uno de los más oscuros y menos conocidos entre los escritores de mi generación, varias veces —en foros universitarios o en reportajes para revistas— se me ha requerido acerca de los motivos que me inducen a escribir. No sé por qué, hallo siempre en la pregunta cierto matiz de recóndito reproche. Con desolación, suelo comprobar cómo mis colegas encuentran para ella respuestas ingeniosamente originales, a veces placenteramente humorísticas o desconcertantes. Yo jamás he logrado responderla de una manera satisfactoria y, muchísimo menos, con la originalidad exigida. Nadie ignora que la de la originalidad es una manía que nos dejó el Romanticismo, pero tampoco que es algo hoy en día exigible a quien vive de cultivar el ingenio en forma confesamente profesional. No consigo sustraerme, sin embargo, a la creencia de que, si algún escritor llegara en verdad a averiguar por qué escribe, le ocurriría lo que, según ciertas corrientes psicológicas, al enfermo mental que descubre la raíz de su achaque. Este quedaría curado, y el otro dejaría de escribir.

Podría aventurar, de todos modos, una hipótesis general, válida para cualquier escritor. A lo largo de mis días, por ejemplo, no he conocido a nadie que, aspirando al poder público, deje de proclamar cierta intención de progreso comunitario; tampoco conozco a nadie que haya ascendido a las posiciones de poder animado por otro deseo que el inconsciente de vengarse. Todos tenemos algo de qué vengarnos. Y la literatura puede resultar una manera aceptable y aun noble de hacerlo, siempre y cuando

el afán de venganza no llegue a hacerse demasiado consciente, al menos en el instante de escribir. Desde luego, para nadie es un secreto que toda posibilidad de vindicación a través de las artes puede resultar más bien como un tiro por la culata. La tentación de hacer arte, como lo demuestran todas las culturas, puede considerarse casi un impulso gregario. Por lo que a la literatura concierne, he creído intuir que su virtud cardinal, cuando es buena, consiste en resultar turbadora contra toda razón, como el desnudo humano. No creo, pues, que haya nadie en este mundo, salvo seres demasiado elementales, que alguna vez no haya acariciado la idea de hacer literatura. Algunos, claro, hemos tenido la desdicha de acabar haciéndola.

Por lo que a mí toca, diré que viví en olor de literatura desde mis primeros años. No sólo mi padre, sino mi familia en general, contribuyeron sin proponérselo a inculcarme esa propensión, que para mis coterráneos entrañaba la más aberrante y ociosa de las formas de trabajo. Mi primer contacto con un literato de nota ocurrió siendo muy niño, y ese literato, alto de estatura, bizco de mirada, amargo de trato, se llamaba Luis Carlos López. Despreciado y despectivo, era, en cambio, buen amigo de mi padre y, para la ingenuidad del mundillo cartagenero del quinto decenio de nuestro siglo, también su colega. Los de mi padre, por fortuna, eran sólo versos de ocasión. Nunca tomó demasiado en serio el oficio literario, que yo, por el contrario, había de llegar a acoger con patetismo. Todo ser humano arrastra consigo una tragedia, o una tragicomedia, a veces consistente no más en la angustia de seguir vivo a pesar de todo. La de algunos, se llama literatura. Treinta años después de aquellos días iniciáticos, yo me cuidé esmeradamente de evitar que en mis hijos brotara impulso alguno hacia el arte literario. Y lo conseguí con éxito que me reivindica.

He hablado de vindicaciones. Y me temo que algunos de ustedes pueden estar imaginando venganzas, de parte mía o de los escritores en general, contra el medio o contra la sociedad. Ello podría suceder, pero no creo que configure el caso corriente o típico. Pienso que si de algo toma venganza el escritor en sus escritos, es de su niñez. Esto no se explica con facilidad, y me duele comprobar cómo, en gran medida, el público nos observa a los escritores como si fuéramos inmensos resentidos sociales. Bajo esa luz veían sus contemporáneos a Luis Carlos López, dicho sea de pasada. Algunos llegaron a gritárselo en la cara. A mí, alguien me con-

minaba en días pasados a no ocultar mi enorme amargura por el triunfo de otros autores, mientras yo seguía casi en el anonimato. Me hacía la exigencia en tono violento, casi desesperado, como si mi confesión fuera a redimirlo de algo tenebroso. Preferí no responderle, porque ninguna explicación lo hubiera persuadido de mis sanas intenciones. Pero cualquiera que haya leído mis libros encontrará fácilmente que sus preocupaciones comunes y básicas se refieren a impresiones de niñez. Y, además, que no fueron escritos apuntando a lograr el favor popular o la caricia de las buenas opiniones críticas.

¿Cuáles son esas preocupaciones comunes y básicas? No, como piensan lectores parciales de mi obra, o como me lo reprochó en un debate por televisión un poeta nadaísta, las de desenterrar a mis muertos y ex-tasiarme ante el pasado de mi ciudad natal. Por desdicha, la mayoría de los comentaristas colombianos se empeñan siempre en hallar propósitos escolares en todo libro. Para uno vengarse de su niñez o del pasado de su raza, no basta evocarlos ni representárselos, sino que es necesario conjurarlos. Si en mi obra aparecen conglomerados políticos o eclesiásticos en decadencia, si insisto en las varias facetas del sentimiento religioso como en una verdadera monomanía, si me solazo en describir objetos erosionados por el tiempo, es porque en esas materias, de algún modo, se comprendían los fantasmas de mi niñez. Se equivocan quienes piensan que he vivido sumergido en las glorias de Cartagena de Indias, como cualquier Eduardo Lemaitre. Apenas dos de mis libros se ocupan de ese territorio geográfico, y en ninguno de ellos lo he presentado como algo particularmente glorioso, sino como todo lo contrario. Cartagena me ha sido literariamente provechosa, sin duda, en cuanto allí recibí las más intensas percepciones, que son las infantiles. Pero también en cuanto fue escenario de sucesos que sirven mejor que otros para interpretar un pasado común latinoamericano, con grandes y a veces calamitosas proyecciones en el presente. En el Inquisidor de *Los cortejos del diablo*, como en la narración del asedio de Cartagena por la flota francesa en *La tejedora de coronas*, he hallado sólo pretextos para exponer situaciones universales en el tiempo y en el espacio. Y con ellos, desde luego, he intentado exorcizar obsesiones de mi infancia.

Yo celebro, por ejemplo, la forma como algunos críticos inteligentes han explicado mi novela *La tejedora de coronas*. Se trata, sin duda, de una

visión global de las corrientes burguesas del siglo XVIII, vistas a través de una cartagenera devastada psicológicamente por los horrores del asedio francés. Vale la pena apuntar aquí, a título ilustrativo, que sólo una mínima parte de la acción de esa novela tiene lugar en Cartagena de Indias. No podría, sin embargo, exigir de los críticos que dilucidaran otros aspectos menos manifiestos de la narración. Por ejemplo, el de la presencia de espectros de difuntos en cierto caserón de la plaza de los Jagüeyes, que alguien censuró alguna vez, en privado, acusándome de alentar la superstición. Por boca de la protagonista, Genoveva Alcocer, me cuidé al redactar la parte final, que es donde irrumpen los aparecidos, de ofrecer una opción al lector estrictamente materialista, alegando el achaque de irreabilidad que suelen padecer los ancianos. Sin embargo, la presencia de los espectros era para mí más imperativa que todo el cuadro previo del siglo XVIII, a lo largo del cual desfilan Voltaire y los enciclopedistas, las sectas herméticas de París, el angélico cuerpo doctrinal de la Santa Sede, el trafagar de los hombres de las colonias inglesas, el impulso científico de la época iluminista.

No sé si pueda explicar por qué. Gran parte de mi niñez transcurrió, aproximadamente entre 1940 y 1949, en un vetusto caserón cartagenero, residencia de mi abuela y de algunos tíos maternos. Mis tíos y, sobre todo, mis tías, temían a los aparecidos y, de hecho, en aquella casona solía manifestarse uno de ellos, nada tranquilizador. Era el de una mujer enlutada, con alta peineta y mantilla españolas. Deambulaba por salas y pasadizos, pero particularmente en un entresuelo que comunicaba con el llamado Pasaje Franco, donde un tío abuelo alquilaba accesorias perfectamente deprimentes a gentes de bajos recursos. Se trataba, por lo demás, de un espectro parlante. Solía mascullar con unción el avemaría y marchaba unos cuantos centímetros por encima del piso, como para prestigiar su rango sobrenatural. No todos podían ver a “la mujer del entresuelo”, pero muchos la vieron. Más de cincuenta años antes de mi nacimiento, el bisabuelo Ambrosio topó varias veces con ella, cuya indiferencia hacia los vivientes no la hacía menos inquietante. Averiguaciones con personas ancianas permitieron establecer, por aquel entonces, que en tiempos del sitio de Morillo habitó el lugar una dama española, aparentemente muy acaudalada, que correspondía a la descripción general del fantasma. Don Ambrosio anduvo haciendo excavaciones en busca de algún tesoro ocul-

to, sin éxito por supuesto. En alguna ocasión, invitó a uno de sus parientes Franco, residente en Barranquilla, y lo alojó en el entresuelo. A eso de las dos de la madrugada, los gritos del invitado alarmaron a la casa. No sólo había visto al espectro orante, sino que, sin antes oír jamás hablar de él, lo describió con minucia.

De niño, temblé no pocas veces cuando alguien, en mi presencia, aseguraba estar viendo a la mujer. Nunca pude comprobar nada, pero mis tíos habían llegado a familiarizarse con la manifestación de ultratumba. Mis padres tampoco lograron la evidencia. Cuando, allá a comienzos de los cuarenta, otro de mis tíos regresó de Medellín, donde había estudiado ingeniería, lleno de ideas modernas y racionalistas, no se opuso a dormir en el entresuelo. La mujer se le apareció varias veces y él le mostraba, según decía, su espalda atlética.

A mí el espectro me ha perturbado también, pero en sueños. En ellos me veo obligado, por motivos perentorios, a ir de noche al entresuelo. Aparezca o no (a veces lo ha hecho como una bonachona señora de moño en castaña), el acecho del fantasma me cubre de frío sudor y me despierta con el alma entre los dientes. En 1967, año en que permanecí por un largo período en la ciudad, me introduce al carcomido caserón de mi abuela gracias a uno de sus nuevos ocupantes. Mi familia lo había abandonado diez años atrás y se había convertido en una populosa casa de pensión. Indagué entre los inquilinos, que desde luego carecían de antecedentes, y muchos me describieron con lujo de detalles al espectro, que aún dormaba en la casa. Lo hicieron casi con las mismas palabras que oía de mis tíos en la niñez ya lejana.

Traigo a colación esta anécdota sólo para mostrar cuántos sobresaltos, que perduran en nosotros y nos acosan de tiempo en tiempo, quisiéramos trasladar a nuestros personajes ficticios para desembarazarnos finalmente de ellos. Sobra decir que mi familia provenía de una sólida cepa católica, en la cual no se escatimaban el pavor a los horrores infernales ni la más extrema mojigatería en lo que al culto se refiere. No creo necesario explicar el porqué, en esas circunstancias ajenas a mi voluntad, tienen origen mis aparentes obsesiones por el tema religioso, que en *Los cortejos del diablo*, por ejemplo, podrían ser tomadas erróneamente por expresión de un frenesí anticristiano. No creo que sea otra la venganza que practico en mis textos, y es lo cierto que aún me restan numerosos

exorcismos por hacer, susceptibles de ser interpretados como meras exhumaciones escolares.

A nadie le gusta reconocerlo, pero la de escribir (como la de hablar, caminar, adquirir buenos modales, aprender a requebrar al sexo opuesto, o a boxear, o a competir) en el ser humano es, en principio, actividad imitativa. Todos comenzamos escribir para imitar un modelo que nos ha impresionado. El estilo, la originalidad, las técnicas propias, suponen procesos *a posteriori*. Algunos críticos han creído encontrar en mis libros cierta inclinación estilística. Recientemente, el *Diccionario Enciclopédico Cromos*, con suma galantería, me ha calificado de “reflexivo y brillante”. Ya Uriel Ospina había empleado en cierta ocasión el término *brillante* para definir mi estilo, si es que poseo uno en verdad, yo que descreo de ellos. Me parece, sin embargo, que esa ilusoria brillantez deriva tan sólo de mi buen oído musical. De niño, soñé, por otra compulsión imitativa, en llegar a convertirme en un músico, empresa que devino otro de los sólidos fracasos que me han acompañado después. De ello me quedó un oído decoroso, suficientemente bueno para evitar los ludimientos ca-cofónicos en un área lingüística tan descomedidamente obsesiva por la prosodia.

Hasta allí el pretendido brillo de mi estilo, en el cual reconozco herencias aparentemente imborrables de mis primeras lecturas, realizadas en la penumbra de la biblioteca familiar: fray Luis, Quevedo, Garcilaso, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, que, entre otros, fueron los autores favoritos de mis años púberes. No me explico por qué ningún crítico —en esos artículos que muy esporádicamente se ocupan de mí en casi subrepticias revistas de literatura— ha querido advertir que, en cierto sentido, configuro un tipo de literato absolutamente anacrónico. No tanto por mi inclinación a remontarme en mis relatos a otros tiempos históricos, la cual creo haber explicado aquí sumariamente y, con mayor rigor, en una vieja ponencia ante un congreso de escritores y científicos sociales, como por mi insistencia en hábitos retóricos que desdeñan mis contemporáneos. Hace como quince años, Gustavo Álvarez Gardeazábal, en un artículo de periódico, me reprochaba mi pretenso delirio o afán experimentalista. Más recientemente, la sintaxis de *La tejedora de coronas* ha sido enjuiciada bajo el cargo de exhibicionismo vanguardista. Y yo, como decía León de Greiff, “yo tan desueto”. Cuando, a ratos, he incurrido en la audacia de

redactar en verso, no me he privado del placer de rimar, único pecado venial que, en opinión de la teología literaria de actualidad, merece la condena eterna. Además, me deprimen ciertos giros de mi prosa, heredados de Quevedo o de Valle-Inclán y, en general, de renacentistas y modernistas. Al escribir estas líneas, trato de imaginarlos a ustedes, que cuando las lean habrán de ser ya sobrecogedoramente de carne y hueso, y abrigo la previa sensación de que voy a resultarles pretérito hasta el espanto. Es una pena, pero *malgré moi* y la crítica, confieso mi ineptitud para convertirme en un profesional de la modernidad.

Hasta en ello, descreo de los códigos estéticos. No sé de ningún escritor honorable que haya accedido jamás, al menos en el uso cabal de sus facultades, a proclamar un credo o código literario. Con algunas excepciones, los autores de evangelios o de manifiestos estéticos —mal crónico hace algunas décadas— no solían pasar de ese punto: se quedaban el resto de la vida redactándolos, uno tras otro. Explicaban, con incesante certidumbre, la manera como les parecía lícito o correcto emprender algo que, presentiblemente, jamás habían de emprender. Nadie, por lo demás, imagina lo peligrosa que puede resultar, a largo o corto plazo, la proclamación sistemática de dogmas literarios, por banales que sean. En sus trasegadas memorias, que tituló *La arboleda perdida*, Rafael Alberti prevenía, verbigracia, sobre la necesidad de destituir de todo uso literario la palabra *voluptuosidad*, a la cual decía juzgar charra o cursi. Sorprendentemente, unas páginas más adelante, al referirse al pintor costumbrista Romero de Torres, escribía, sin embargo, que “añadía voluptuosa gitanería de almanaque triste a aquel cuadro peninsular”. La fulminada palabreja resucitaba, pues, muy fresca y debidamente desprovista, al parecer, de toda connotación sonrojante, máxime si se piensa en la contigüidad de un vocablo tan de verdad enrojecedor como *gitanería*.

En literatura, la teoría se da normalmente *ex abundantia cordis*. Si nos impusiéramos el sacrificio de hacer una lista más o menos completa de los “ismos” aconsejados ricos y profetas en el orbe occidental a partir del llamado futurismo italiano, veríamos que en ello se nos puede ir la vida sin llegar siquiera a resultados tentativos. Lo más curioso de todo sería que, si cotejáramos la apasionada prédica con la práctica de cada autor, no tardaríamos en encontrar alarmantes discordias. (Para no hablar del ridículo en que ciertas loables intenciones pueden caer a la vuelta de unos años;

entre los más deplorables, aquel que envuelve precisamente los poemas del futurismo italiano, que pretendían ser anticipativos y que hoy leemos con la misma indolencia con que bostezaríamos ante una decoración *art nouveau*). Tampoco, pues, en literatura bastan las buenas intenciones. Y tampoco, en ese campo tan propenso a los énfasis doctrinarios, se practica con demasiado hábito lo que se predica. Quizá porque las recetas, tan útiles en farmacia y en culinaria, lo son menos en el ámbito de la creación artística. Y quizá asimismo porque, así como el universo fue simplificado por los zoroástricos mediante una técnica de alto contraste, el arte puede ser susceptible de un tratamiento similar, consistente en abrirlo en garganta, para usar una expresión quevedesca, o en separarlo, como Moisés al Mar Rojo, en dos vastos volúmenes normalmente llamados clásico y barroco, dentro de los cuales caben todos los “ismos” y que, aunque parecieran rechazarse al modo del agua y el aceite, secretamente disfrutan de connivencias o de tolerancias casi lujuriosas. Como ya lo he sugerido, yo, que no me cansaría de prescribir la necesidad de una vuelta a lo clásico, me sé barroco al extremo de lo lastimoso.

Un barroco se distingue de un clásico, no como se acostumbra a creer por su mero amor al ornato y al arrequeve, sino por el amor a la minucia, no necesariamente ornamental, y por su hábito de filtrar el universo a través del tamiz subjetivo. Autores tan poco ornamentados como Juan Rulfo, no dejan de ser harto barrocos, a pesar de todo: no condescenderían, por una parte, a pasar por alto el más indigente vuelo de insecto que pudiera perturbar el escenario; disfrutan, por la otra, alterando la realidad, pasándola por cedazos afectivos u oníricos: desdeñando, en suma, la eficacia de la objetividad. Otra característica de los escritores barrocos radica, por lo demás, en la obsesiva gramaticalidad. Alejados de la lógica por razón del contenido, intentan preservar el equilibrio ajustando la forma a una hija tan palmaria de la lógica como lo es la gramática. Nadie quizá se figure hoy día, por ejemplo, hasta qué punto la corrección gramatical obsesionaba a un poeta tan arbitrario en otros aspectos como León de Greiff. Un error referente a la Dueña Gramática significaba para él, a despecho de sus frecuentes ironías sobre el particular, algo así como una indeleble ignominia. Yo, en cambio, recuerdo los esfuerzos de mi profesor de castellano por explicar ciertas incongruencias gramaticales de Cervantes. Finalmente, todo era remitido al criterio de autoridad, pero

la verdad es que a Cervantes la gramática parecía importarle una higa, por la razón simplísima de que era un clásico de pies a cabeza. En otras palabras, porque se interesaba más en aquello que se proponía decir, que en la forma cómo iba a decirlo. No es, pues, meramente el adorno, sino el predominio del detalle, de la forma y de lo subjetivo lo que identifica, literariamente hablando, al ejemplar barroco. Un clásico informaría que fulano apuró un veneno. Un barroco se demora pormenorizando que se envenenó “con un sahumerio de cianuro de oro”, lo que equivale a envenenarse en buena prosa.

Pero no sólo es patrimonio del barroco la descripción prolífica de circunstancias exteriores. También la muy cuidadosa de minucias interiores o psicológicas. Cuando uno lee autores tan aparentemente clásicos pero tan íntimamente barrocos como —dicho sea con el debido respeto— Thomas Mann, lo exaspera a veces la intrincada serie de motivaciones que precede a toda acción por parte de cualquiera de los personajes. Parece existir tras cada escena de Mann un laberinto de causales psicológicas. Nada para él resulta espontáneo. Todo lo es, en cambio, para un clásico como San Mateo, cuyo Evangelio no exige más que tres versículos para informarnos que María concibió del Espíritu Santo, que José por no causarle infamia quiso dejarla secretamente y que, entonces, un ángel se le apareció y le aclaró las excepcionales circunstancias de aquella concepción. Se me hablará de la necesidad de un poco de finura psicológica en la narración moderna. En ese sentido, creo que podría bastarnos un ejemplo del siglo VIII, época asaz anterior al psicoanálisis y en la que, sin embargo, el poeta chino Tin Tun Ling, con clásica sobriedad, nos ofrece esta finísima acuarela psicológica titulada “La sombra de una hoja de naranjo”:

Sola, en su alcoba, una joven borda flores de seda.
De pronto, oye una flauta lejana... Se estremece.
Cree que un joven le está hablando de amor.
A través de la ventana, la sombra de una hoja,
de una hoja de naranjo, se posa en sus rodillas...
Cierra los ojos... Se imagina que una mano desgarra su túnica.

Me incomoda incurrir en temeridades, en afirmaciones absolutas. Pero en alguna parte de mí siento, o creo sentir, que en su totalidad los textos esenciales producidos por el hombre pertenecen a la estirpe clásica, par-

ticipan del horror clásico por lo superfluo. Esos textos son muy escasos y me parece que, en su mayoría, no pertenecen del todo a la esfera literaria. ¿Son literatura los Evangelios, incluido el de Buda? ¿Es literatura el *I Ching*? Algunos de ellos, por cierto, se reputan escritos o dictados por la divinidad. De allí quizás la frescura con que pueden ser vertidos a cualquiera de las lenguas humanas. ¿Quién entendería a un Dios que colgara adjetivos al mar o a la noche? ¿Que tratará de dar una medida a sus actos? ¿Que se rebajara a decir: *hágase la vivificante luz*? ¿O que entrara en por-menos acerca del sistema empleado por Eva para calzar en su pubis la hoja de parra?

No creo, pues, en la posibilidad de defender el arte barroco frente a la desnudez y al desenfado clásicos. Sí, acaso, en la de justificarlo. He intuido desde siempre que una época como la nuestra es incapaz de producir nada realmente clásico. Vivimos tiempos por esencia barrocos, tiempos de conflicto, de sobresalto, aun de desesperación. Nuestro siglo ha dejado por ello monumentos de barroquismo como el *Ulysses*, como *En busca del tiempo perdido*. Todos andamos inmersos en una prisión de complejas formas barrocas. Si de veras existen desasosiegos inspirados por auges eventuales de sus variantes manieristas o churrigerescas, como he oído afirmar, no es posible que impliquen otra cosa que conatos de autoabsorción. En *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert postula dos estúpidos que, un día, descubren la existencia de la estupidez y ya no consiguen tolerarla. Pero creo que el mundo tolerará aún por un tiempo el Barroco.

Respecto a mí, quien me haya leído recordará de qué manera me quita el sueño el visaje más exiguo en la expresión o en el mero semblante de cualquiera de mis personajes. Adoro, por lo demás, las correspondencias argumentales, tal como los simbolistas veneraban las de la naturaleza. Me encanta que un hecho aparentemente inocuo, insertado al comienzo de una narración, aparezca magnificado o transmutado hacia la mitad o el final. Soy entusiasta incorregible de mostrar los estados de ánimo a través de descripciones del paisaje, tratamiento que, entre nosotros, inauguró —si mal no estoy— el estupendo Jorge Isaacs. En cambio, no creo haberme merecido el epíteto de barroco por la simple prosa barroca de *Los cortejos del diablo*. Quiero decir, no por la prosa en sí, sino más bien por la intención con que la adopté. Resolví escribirlo así, porque era la manera más corriente del siglo XVII, época en la cual se sitúa la acción,

y ello implica, por supuesto, una decisión de rancia prosapia barroca. Por puro barroquismo, además, un historiador de la literatura colombiana, el doctor Fernando Ayala Poveda, incurrió en un disparate estelar cuando quiso entrar a calificar el marco temporal de esa novela. Dijo que refería “la historia *medieval* del siglo XVII”, que es algo así como hablar de una parte de la cabeza llamada el tronco.

Son, claro, las desventajas de consagrarse a la crítica sin tiempo suficiente para ciertas preparaciones previas. O, en fin, las desventajas de querer opinar a todo trance, que yo señalaba al comienzo. Hace poco, en Popayán, alguien del auditorio me indicó, tras prestar escépticos oídos a una de mis conferencias, que jamás se había animado a leerme, dada la supuesta insistencia mía en narrar sólo facetas de la cotidianidad. A él, al parecer, la cotidianidad le causaba enfado, pero hubiese podido poner una pizca de cautela, antes de reprochármela, en averiguar cuáles han sido los temas predilectos de mis relatos. A puro título de información, diré aquí que, a lo largo de quince o dieciséis libros, algunos de ellos todavía inéditos, me he detenido en temas como el de la conquista del espacio remoto y sus implicaciones emocionales (en un microdrama titulado *El Arca de la Alianza*); el de la leyenda de la Atlántida, divulgada por Platón (en el relato titulado “El hundimiento”; el de la licitud o ilicitud de las manipulaciones genéticas, de las cuales por entonces nadie aquí tenía noticia (en el cuento “La noche de la Trapa”; el del homosexualismo en las comunidades religiosas (en dos relatos: “*Fenestella confessionis*” y “Noticias de un convento frente al mar”); el del sentimiento de soledad y terror incubado por su propio poder en un Inquisidor General (en *Los cortejos del diablo*); el de las connaturales contradicciones de la izquierda en la América Latina (en la novela *El magnicidio*); el del prejuicio racial y sus consecuencias psicológicas en el cuento “En casa ha muerto un negro”); el de la tortura interior de un hombre escindido (en *Doppio movimento*); el de cierta sagrada cruzada contra los cátaros mezclada con la búsqueda del Graal (en el cuento “El píxide”); el de las relaciones entre el Caribe, Europa y las sectas masónicas en el siglo XVIII (en la novela *La tejedora de coronas*); etc. Si esto fuera la cotidianidad, apasionante pesadilla resultaría este mundo.

No niego, sin embargo, haberme ocupado también de la cotidianidad, lo cual no es pecado sino virtud literaria. Si bien en *La tejedora de coronas*

me detuve a relatar, como dije, las peripecias rocambolescas del asalto a Cartagena de Indias por la flota del barón de Pointis, resulta innegable que, en la narración de los días previos al asedio, introduce variados elementos de eso que pudiéramos llamar vida cotidiana del siglo XVIII, llena de aguadores, de muleros, de frailes mendicantes, de chismes de vilorio. También en *El magnicidio* procuré rescatar, en el alma de Gedeón Núñez, la nostalgia por una cotidianidad más tranquilizadora que aquella que se vivía en el notable e imaginario país del Caribe donde ocurre la acción. Mas, si en alguno de mis relatos me he ocupado ardientemente de lo más cotidiano, fue en uno titulado “Las fábricas vidriosas”, que figura en mi colecticia *Los doce infiernos*, cuya acción, relatada a lo largo de unas dieciséis páginas, no ocupa en el tiempo del personaje principal más allá de un minuto, durante el cual repasa las circunstancias de su vida, un infierno de monotonía.

Hace alrededor de medio siglo, uno de aquellos poetas a quienes sumergió y devoró el torbellino de la Guerra Española, escribió cierta parábola acerca de un albañil que deseaba levantar, en piedra, una imagen del viento. El monumento quería verse poblado de rocas de plumas y de mares de pájaros. Al erigirlo, el albañil cantaba y reía. Ignoraba que, en realidad, estaba labrando su cárcel, en la cual habían de ser precipitados él y el viento.

Ignoro si Miguel Hernández pretendió plasmar en ese poema, titulado “Sepultura de la imaginación”, el destino final del arte, condenado por la incomprendión a ser cárcel del artista y de su fantasía creadora, o bien las contingencias a que puede estar sometido cualquier arte que, en particular, aspire aún a solazarse en los temas intemporales, quiero decir que propenda todavía al *quid divinum*. Carezco de mayor información sobre el pensamiento estético de Hernández y, aunque sé muy bien de qué manera denodada y con qué relativo éxito trató de ganar las alturas de Garcilaso, no puedo pasar por alto el hecho de haberse, en algún momento de su vida, colocado físicamente al servicio de una causa temporánea, la de la República Española. Me resultaría, pues, azaroso tratar de dilucidar si el poema en cuestión traduce una defensa o un alerta respecto al *quid divinum*, a lo supratemporal y a lo supraespacial en el arte. O en otras palabras, si Hernández consideraba excelsa o vituperable el propósito, o más bien la vana aspiración, de su albañil.

De cualquier forma, no se equivocaba el poeta al concebir el arte como una especie de prisión del artista, no sólo en cuanto lo incapacita a menudo para otras faenas menos portentosas, sino especialmente en cuanto no es hábil en sí mismo para granjearle una comunicación aceptable con el resto de los mortales. Por regla general, el público exige del artista ya sea un compromiso más o menos explícito con los acontecimientos sociales de su época, ya su inscripción en ésta o en aquella corriente estética de moda, ya una notable capacidad para producir distracción, esto es, posibilidad de fuga de lo real. En cualquiera de los tres casos, la exigencia rebasa los fines primitivos del arte, pero se erige en condición *sine qua non* para que el artista logre llegar a un público, por modesto que sea.

A pesar de ello, y con muy escasas excepciones, el artista —pequeño dios o demiurgo en su circuito clausurado de símbolos— no suele encontrarse asistido de poder alguno de acción sobre el mundo real. Sus concesiones al público pueden atraerle fama o popularidad, pero pocas veces poder. Aun en el caso de personajes tan aparentemente influyentes en su tiempo como Russell, como Sartre, en fin, como los que ya cité al comienzo, el pretendido ascendiente del artista o del intelectual sobre los hechos sociales no deja de ser ilusorio. ¿Qué decir, por lo demás, de su situación en estas postrimerías del siglo XX, la más consternadora, sin duda, de cuantas épocas haya conocido la humanidad? Nunca como hoy el artista, literario, plástico o musical, abstracto o concreto, se ha visto en tal medida aprisionado por la impotencia de sus palabras, de sus músicas, de sus manchas de color. Uno no deja de pensar en la maldición coránica sobre todo aquel que usurpe la imagen del universo.

En otros tiempos, yo al menos me complacía en reclamar, para la buena literatura, el don de hallarse constituida por una serie de visiones peculiares del hombre y del universo. Sin mucho disgusto, he visto que me equivocaba. No existen tales visiones *peculiares*, sino sumas de visiones previas que alguna vez nos cautivaron. En alguna parte de mí, perdura la visión individual de Darío o de Quevedo. En algún no muy íntimo recodo de la obra de este último, demoraban quizá la de San Agustín y la de Horacio. En éste, probablemente la de Homero y la de Livio Andrónico. Digo que concluí lo anterior sin mayor desazón, porque me sirvió para comprobar de qué manera las lecturas literarias resultan una especie de sucedáneo de la transmisión genética —diferente del legado consciente de la ciencia o

de la filosofía—, ya que sin duda en mí reviven, junto a inaveriguables puntos de vista de mis antepasados, otros de estirpe lectoral y poética. A todos nos conviene ignorar en qué momento nuestras reacciones o apreciaciones exhuman las de un abuelo protohumano. También en qué momento el hallazgo que nos alegra, insospechablemente procede de un pretermitido y desdeñado texto de Xavier de Montepin o de Hugo Wast, que leímos al borde de la infancia.

En los tiempos que corren, abundan en el ámbito académico los teóricos que, intrincando sin saberlo el apremio de las exigencias populares, piden a la literatura, no ya convertirse en medio de propaganda política o en mero sofisma de distracción, sino o bien en campo de experimentación pura o bien en yerto instrumento de análisis. En gracia de la altura de donde tales reclamos provienen, vale la pena afirmar con cierto énfasis su absoluta inanidad. Pienso que la literatura —y en particular la novela— podría fortuitamente llegar a ser cualquiera de esas cosas, pero jamás de una manera excluyente. Es de celebrarse que la novela, o cualquier otro género literario, emprenda el agobiante análisis del hombre y del mundo, que renueve sus moldes formales, que se ocupe del asunto social, que distraiga, pero sin perder de vista su cometido final, que es de orden estético, ya que el texto literario de todo podría alejarse, menos de su inseparable condición de objeto de arte.

Aun podríamos arriesgar la hipótesis de que la novela barroca, vale decir, la de nuestros tiempos, pudiera llegar a transformarse, según la frase de Jean Ricardou refrescada hace poco por Claude Simon, en algo que no sea ya “el relato de una aventura, sino la aventura de un relato”, a la manera que nos propusieron Joyce o Svevo. Pero agregando que, sin algo qué relatar, sin una historia verdaderamente digna de contarse, emprender esa aventura sería como apelar a un transatlántico para cruzar un charco o a un *jumbo-jet* para atravesar la calle. Toda literatura exige un florecimiento de la fantasía, es fantasía pura, así se ocupe en narrar, celebrar o lamentar hechos de la vida real, o en permutar sucesos auténticos en paráboles. Homero sugería que las divinidades tejen las desdichas y las catástrofes con el piadoso fin de que las generaciones futuras tengan algo que contar y no se hundan en el tedio. Al menos, los novelistas proponemos una opción menos devastadora: la de que tales peripecias y calamidades sean puramente ficticias.

LA NOVELA: DE CARA AL SIGLO XXI⁴

Se lo tachará de contemplativo y vanidoso, pero una de las poderosas virtudes que, casi desde sus comienzos, ha poseído el arte de la literatura, radica en su capacidad para hablar de sí mismo o, en otras palabras, en la incesante posibilidad de hacer metaliteratura. Es una facultad de la cual, desde luego, se encuentran las artes desprovistas, ya que a nadie sucedería hablar de una metapintura o de una metamúsica.

Para el propósito que hoy nos congrega, la voz *metaliteratura* admite, por lo demás, una doble acepción. En este caso, *meta* (más allá) alude no sólo a una situación espacial, sino asimismo temporal. Se trata de perquirir en las probables próximas proyecciones de un género, la novela, que, como ninguno de ustedes ignora, a lo largo del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, fue granjeándose las proporciones de un supergénero, es decir, de un género que pone a su servicio y que comprende todos los demás géneros.

En los países de habla española, por nefasta tradición, la crítica común y corriente ha rehusado con disgusto, casi siempre, condescender a cualquier forma de *futurición*, neologismo de origen teológico que intenta definir toda orientación hacia lo porvenir. Lo *futurido*, entre nosotros, se confunde a menudo con aquello a lo cual, en la vieja jerga colombiana, se mencionaba con la voz *futrido*, esto es, embromado, aporreado por la mala suerte o por alguna otra fuerza negativa. Mirar hacia el futuro no parece ser práctica elegante ni de recibo entre nosotros. No obstante, lo que a mi modo de ver nos trae *futridos* es, precisamente, nuestro irredento amor al *statu quo*.

En nuestro territorio nacional, ese amor no se manifiesta, digámoslo con cierto énfasis, bajo la especie nostálgica del acatamiento (a veces fructífero) al pasado, sino más bien bajo la frívola y conformista del acatamiento servil al presente, representado en las múltiples pero indigentes opciones de la moda. De allí que prefieran los críticos, cuando de horizontes literarios se habla, augurar el agotamiento de los géneros, en el mismo tono sombrío que, hace ya más de un siglo, sobresaltó y fastidió a Gustavo Adolfo Bécquer. Para ello cuentan, desde luego, con una de-

⁴ Leído originalmente el día 10 de diciembre de 1987 en el auditorio de la Librería Oma, en Bogotá.

plorable ventaja: la inclinación que, a diferencia de otras artes, padece la literatura a vaticinar su propia catástrofe.

Tales sibilas sin inspiración (las mismas que, hará treinta años, aseguraban que el lanzamiento del primer sputnik cancelaba toda posibilidad de seguir alabando al ruiseñor o a la rosa) habrán sentido un íntimo escozor, últimamente, al comprobar el reflorecimiento de la poesía lírica en estas postprimerías del tecnológico siglo XX. Son las mismas también que, en tono ocultamente filisteo, habían pronosticado años atrás la defunción del género novelesco a partir de la (supuesta) agonía de la novela burguesa y que, sorprendidas por la pertinacia de los novelistas de la segunda mitad del siglo, decidieron comparar su vigor con el del cisne que emite su canto definitivo. Desentendidos del parecer de Aulo Gelio, según el cual es mala toda opinión que no sea susceptible de mudarse (*“malum est consilium quod mutari non potest”*), por años los representantes de esa crítica agonista se han aferrado a su pronóstico y han desdeñado (o pretendido desdeñar) el quehacer de por lo menos dos generaciones, siempre que éstas osan trascender la boga impuesta u ocuparse en temas no convencionales. Por desdicha, a diferencia de Casandra, a quien Apolo condenó a no ser creída por sus semejantes, estas profetisas y profetisos críticos han contado con ancha y crédula audiencia.

En el público lector, las desventuras propiciadas por esas rígidas proyecciones han resultado asaz diversas. Se encuentran compendiadas, sin embargo, en el hecho amargo (o más bien insípido) de tener en muchos casos que abreviar su sed lectora en fenómenos epigonales, en literatos de pastiche que han creído poder utilizar, en su provecho comercial, el estilo o la fantasía inconfundibles de ciertos autores consagrados por la moda, sin agregar, de parte suya, ni un solo contenido original. Esta situación movió, hace unos meses, a Rafael Humberto Moreno-Durán a escribir su ensayo *Por una escritura disidente*, y nos mueve a él y a mí, esta noche, a insistir en esa imperiosa disconformidad que es no sólo atributo, sino privilegio de toda literatura (y, en lo que nos concierne, de toda *novela*) que aspire a serlo en una forma *total*.

He hablado de literatos de pastiche y, para lo futuro, acaso acuñe el vocablo *pastichismo*, a fin de referirme con un poco de mayor claridad, cuando así lo necesite, a ese rudimento que fatiga hace años las editoriales latinoamericanas, y que repite sin cesar fórmulas ajenas, consagradas por

el éxito. Ahora bien: apartarse de ese pastichismo, encarnado no sólo en autores de nuestra lengua, sino en nativos de latitudes más lejanas es, por supuesto, condición *sine qua non* para el logro de una novela capaz de proyectarse sobre el siglo venidero, cuyo aciago ejercicio, por simple aplicación de la ley de contrarios, habrá de ser de lenta reflexión y no de instancia, de imaginación creadora y no de alada pero trivial fantasía. Condición *sine qua non*, digo, mas obviamente no la única. En estos años finales del decenio de 1980, apuntan resplandores que, necesariamente, prepararán la epifanía de un siglo que, si se cumplen en él las leyes de la historia, abominará de las tendencias generales del nuestro.

Si a mí me preguntaran qué ha caracterizado estos últimos treinta años de historia universal, tímidamente respondería que dos hechos principales: el desdén hacia la imaginación creadora y —consecuencia el uno del otro— el florecimiento de fanatismos impenitentes. El primero de ellos podría no resultar tan palmario, si se piensa en la condición *científica* que para sí reclaman numerosas corrientes de asimilación y de aplicación del conocimiento (piénsese en el *socialismo científico*), erigidas en oráculos por estadistas y políticos. La tecnología, por ejemplo, que día a día arroja al mercado multitud de productos novedosos, destinados al ciego consumo de las masas, o que proporciona finos instrumentos al laboratorista o al astrónomo, fácilmente puede ser confundida con la ciencia. Pero no se olvide que la tecnología brotó del deseo de convertir a la técnica en un fin último y que de ello se ha seguido que la técnica, surgida originalmente como una aplicación del saber y del pensar, haya terminado por subordinar al saber y al pensar. Es esa subordinación la que, a su turno, permitió a la propaganda y al *slogan* disfrazarse de pensamiento, con lo cual se dio una especie de carta filosófica a los fanatismos de toda índole.

El siglo XXI impondrá seguramente, en ese sentido, una amarga y clarificadora rectificación. Que comenzará acaso por la práctica, no de esa “vulgar incredulidad” que Walter Scott reprochaba a sus contemporáneos en la introducción de *Far Maid of Perth*, sino quizás de una fecunda incredulidad, apta para disipar el espíritu fanático que indujo al hombre de nuestros tiempos a pretender reemplazar el ejercicio creador por el vómito sistáltico de las ametralladoras. En ese sentido, inexorablemente el concepto de *fantasía*, relacionado hoy con el de ilusionismo (“cuando no puedo satisfacer a mi razón, me agrada secundar mi fantasía”, predicó

hace tres centurias la flema pragmática de Thomas Browne), dará paso al de *imaginación constructiva*, es decir, aquella que transforma, organiza y combina los datos de la experiencia y que, en el caso a que nos referimos, deberá ser capaz de engendrar una nueva *imago mundi*.

Con esa *imago mundi* habrá de comprometerse, necesariamente, la novela de los tiempos venideros. Acaso deberá estimularla, propiciar arduamente su irrupción en la mente de un prójimo agobiado y maldiciente. Y conviene preguntarnos si nuestro subcontinente, la América Latina, asfixiado precisamente por la ausencia de ese aparato tecnológico entronizado como divinidad en el mundo industrializado, no se encuentra en la necesidad y aun en el deber de colocarse, no a la altura, sino a la vanguardia de una empresa que podría erigir a la literatura en fuente de cognición humana y universal y, tal vez, en camino de retorno hacia el pensamiento humanístico y filosófico.

No se trata, por supuesto, de negar los aportes y vanguardias logrados ya por la literatura y, en particular, por la novela latinoamericanas. Pero, por una parte, con ilustres excepciones que huelga citar, nuestra novela se ha complacido casi siempre en constituirse en una especie de *novela del entorno*, en escritura dirigida ante todo a describir y delimitar sus propios cotos de caza, sin colocar el énfasis en el más codiciable coto de caza que la novela debe reclamar, esto es, el de la conciencia humana. Por otro lado, y por causa, sin duda, del conflicto de culturas en que nos debatimos desde la invasión europea, nuestros novelistas han propendido a dejarse embrujar por el canto de sirena de un fácil nacionalismo que, so pretexto de oponer valores autóctonos a aquellos que el invasor nos propuso, elude un tanto taimadamente el deber cósmico del hombre moderno, su imperativa vinculación con todo fenómeno humano del pasado, del presente o del futuro, y está a punto de eludir, por consiguiente, la vasta misión que en el siglo próximo entrañará, para los seres de todas las razas, el ingreso a eso que algunos, con insondable acierto, nombran ya como la *posmodernidad*.

Se me dirá, probablemente, que en punto a ideologías políticas ciertas corrientes de la novela hispana o latinoamericana han asumido ya «posiciones avanzadas». Ello es inmensamente discutible. La miopía de numerosos observadores del momento histórico ha llevado a creer, a gente ingenua o poco despabilada, que la crisis en que la civilización humana

entró a partir de la Primera Guerra Mundial implica sólo a parte de esa civilización. Y que su desembocadura está, por tanto, en el triunfo final de alguna de las sedicentes filosofías que presiden los dos campos zoroástricos en que la acumulación del poder en manos particulares o la acumulación del poder en manos del Estado han dividido a la humanidad.

No es posible que el arte, y mucho menos la literatura, acepten o se resignen a esa visión tristecedora. No es posible tampoco que lleguen a transigir, cuando lo son de verdad, con la creencia de que efímeras corrientes de tendencia económica o política, cualesquiera que sean, serán capaces de sacar al hombre de los lodazales en que ellas mismas lo sumergieron. Ni el arte ni la literatura son susceptibles de sobrevivir como meros abanderados o voceros de momentáneas ideologías. Su misión es más alta y propende a esa integridad del hombre que soñó Grecia y que el Renacimiento deseó exhumar de entre las ruinas de la Edad Media. No resultaría ni con mucho novedoso insistir aquí en el pudor y la cautela que el arte y la literatura deben guardar respecto a todo moralismo. Acaso valga, sí, la pena insistir en el carácter moralista de toda ideología.

Como vemos, pues, no es sólo la disconformidad con el arte de cartabón lo que debe distinguir a un arte disidente. De cartabón son ya, en estas postrimerías, la totalidad (o la casi totalidad, para no recurrir a términos absolutos) de las posturas ideológicas que fueron propias del siglo en que nacimos y en el cual todavía vivimos, pero al cual inevitablemente debemos ya considerar un haber del oscuro pasado. A veces me arrasa la idea de que todo lo que perteneció y pertenece al siglo XX —sus pasiones desaforadas, sus rutilantes artilugios—, pronto no informará otra cosa que arrogantes vestigios de un pretérito atroz y trascendido. Perdónenme los chauvinistas de su propio tiempo, pero creo que lo bueno que hoy se hace, pertenece ya —como lo bueno que antaño se hizo— al porvenir. No se trata, claro, de negar que el presente y, por tanto, el futuro, son siempre una suma de pasados; se trata de reafirmar la forma como estamos en el deber de erigir siempre el día de mañana en una crítica y hasta en una sátira del día de hoy, sin lo cual nuestra actual sobrevivencia (no me atrevo a nombrarla de otra manera) no tendría sentido y devendrían ridículos la infatuación y el optimismo de que hicieron gala los fundadores de la modernidad.

Hace años, en una conferencia ante profesores y alumnos universitarios, lamentaba yo la forma como la literatura, especialmente en la se-

gunda mitad del presente siglo, ha llegado a ser, a la par que otros medios de comunicación, un canal más de masificación, de embrutecimiento y de uniformación de los grandes públicos. “Siguiendo —afirmaba entonces— el procedimiento de la prensa, de la radio y de la televisión, las grandes editoriales lanzan al mercado libros accesibles a los niveles más bajos, los exaltan con premios pomposos y consiguen el mismo efecto de cautivar con ellos, simultáneamente, al hombre inculto y al que procede de capas sociales antaño cultas. Así, los escaparates se ven inundados de obras que venden millones de ejemplares sin aportar un solo elemento o ademán de análisis, respecto al agobiante mundo contemporáneo, a sus lectores alelados. De escritores que aprovechan los estereotipos ya formados en el público al cual se dirigen, para halagarlo en sus gustos menos disertos y asegurar así las ventas despampanantes”.

Alguien me hizo notar, con razón, por aquellos días, que era yo demasiado generalizador, tal vez por necesidad de infundir a mis afirmaciones un énfasis superfluo. De ello me doy cuenta, mas no por ello es menos grave el achaque de masificación que son capaces de acarrear los llamados *mass media*. No hay escritor de cierta calidad que, en los últimos tiempos, no haya recibido, de labios de amigos por demás sinceros, el consejo de rebajar su nivel intelectual y estético a fin de llegar a un número mayor de lectores. Muchos escritores, no exentos de talento, han cedido, desde luego, a esa tentación que lleva aparejado, a no dudarlo, el sueño del bienestar económico. Tales autores —novelistas en su mayoría— inmolan, en aras de ese bienestar, una proyección hacia la posteridad que, digase que no, palpita en el fondo de toda vocación artística. Ello equivale a decir que sacrifican la razón de su vida a la engañosa pero emoliente sinrazón del dinero.

Por una dialéctica de tesis y antítesis, el siglo entrante se verá impelido a repudiar ese paisaje de consentimientos. No intento decir que tratará de prolongar los esplendores de la novela burguesa, pues lo deseable es que persiga derroteros propios, pero estoy seguro de que sus impulsos no habrán de desdeñar el modelo que Proust, Joyce, Mann, Broch, Huxley, Musil, los expresionistas alemanes, algunos novelistas norteamericanos y otras voces aisladas dieron en el explicable pero nunca bien justificado ocaso de esa corriente. Aún ahora, en medio del rataplán mercantil, no creo que exista novelista capaz de hacer por completo de lado el legado de

la novela burguesa, que hizo del género una síntesis de todos los géneros, representada para mí esencialmente, en el *Ulysses*, vasto compendio del saber poético, retórico, dramático, ensayístico, lingüístico y hasta humorístico de todos los tiempos. Pero una cosa sé: y es que la novela tenderá otra vez a convertirse en instrumento, no científico, sino artístico, de fidedigno conocimiento. Y que, como tal, en vez de rebajarse a halagar a la masa, habrá de convertirse en uno de los más fuertes imanes para atraer a esa misma masa a la esfera del pensamiento y del análisis.

La torturada conciencia del hombre de nuestros tiempos, la pugna entre técnica y saber, el embrujamiento de la masificación, el divorcio entre la industria humana y la naturaleza, y en fin, todos los temas que hoy nos conmueven, nos alarman o nos agravan, hallarán quizá en esa nueva novela su desciframiento y, tal vez, su justificación social, psicológica, histórica. Si nuestra América Latina se encuentra dispuesta, no sólo a adherir, sino a tomar la vanguardia en esa empresa propicia a las supremas rectificaciones y a las catarsis últimas, es cosa que podremos dilucidar muy pronto, antes del advenimiento del inexplicablemente aclamado, pero siempre temido año 2000. Entre tanto y por ello mismo, los optimistas, los que no hemos querido dar el brazo a torcer, seguimos en nuestra ley, ésa misma que mi colega Moreno-Durán y otros lúcidos de estos turbios días, con cierto antiguo mohín de heresiarcas, hemos llamado disidencia.

LA RAÍZ EXPRESIONISTA DE JUAN RULFO⁵

Desde cuando, en 1955, Juan Rulfo publicó *Pedro Páramo*, sus lectores nos habituamos a que las ciento treinta páginas de esa novela, sumadas a los diecisiete relatos de *El llano en llamas*, fuesen algo así como el rostro enjuto y profundo, pero indudablemente transitorio, de ese jalisciense elusivo que se nos entrerrevelaba como inmerso en un aire de neblinas. Todos creíamos intuir, por supuesto, que algún día un rostro más amplio y definitivo —el de su anunciada novela *La cordillera*— sería liberado por las sombras para darnos la imagen final del hombre taciturno que apenas si de tiempo en tiempo condescendía a acusar de “payasos” a quienes gus-

5 Escrito originalmente para el número 44-45 de la revista *Café Literario*, Bogotá, correspondiente a los meses enero-junio de 1986.

taban vivir en la luz candente de la publicidad. Pero a Rulfo se lo llevaron los primeros tintes aurorales de 1986. Nunca escribió *La cordillera* y ahorra comprendemos, de alguna manera, que sus dos únicos libros de hace treinta y tantos años fueron desde siempre su cara definitiva.

A sacarla de su holgada penumbra no contribuyó mucho ese guión cinematográfico, *El gallo de oro*, lleno de la inevitable poesía de la superstición, pero escrito con *desgana*. La aventura del gallero Dionisio Pinzón y de la Caponera no agrega demasiado al mundo sobrecogedoramente formulado en *Pedro Páramo*, como tampoco otros retazos de argumentos para cine recopilados por Jorge Ayala Blanco. La posteridad de Rulfo se nos queda para siempre bañada por una luz incompleta, temerosa acaso de profanar la extraña intensidad de las sombras que acosaban al escritor.

Sin embargo, Rulfo ha traspuesto los umbrales de la muerte investido de ese sudario negro, pero ungido también por óleos augustos de mito. A nadie como a él se le reconoce la calidad de precursor indiscutible de la mejor narrativa de nuestro tiempo. Al escribir *Pedro Páramo*, canceló varios períodos y vertientes de la novelística hispanoamericana, la mayoría de ellos banales o insatisfactorios. Con Rulfo —suele afirmarse— se implanta para siempre el realismo mágico. A éste se le tiene por escuela característica de una Latinoamérica menos aferrada al influjo europeo. Se le considera expresión final y acabada de un mundo mestizo que siente nostalgia por las cosmogonías magníficas de su prehistoria, pero vive agobiado bajo el peso de la religión que heredó de España. Un mundo, en fin, que se debate entre dos tenebrosos pasados, sin decidirse a ingresar por último en los senderos de un presente que tampoco se avista espacioso ni fecundo.

Me he preguntado siempre qué entiende la crítica por *realismo mágico* y en qué sentido podría *Pedro Páramo* hallarse inscrito en esa presunta corriente. En la literatura universal proliferan los moteos y rótulos, pero no me parece que correspondan a menudo a verdaderas novedades. Quienes han tratado de abreviar el catálogo exuberante de escuelas, aseguran que bastaría, para explicar las literaturas de siempre, considerar los dos extremos del clásico o del barroco, compendiada en el primero toda tendencia a la objetividad y en el otro toda propensión subjetiva. Ahora bien: Rulfo declaró alguna vez su aversión por los barroquismos en que acostumbra a incurrir la cultura hispánica. Se refería a manierismos formales, desde

luego. Porque en Rulfo, por el predominio de lo subjetivo (bien que quizá de lo subjetivo-colectivo), hay que ver necesariamente a un barroco.

Nada más alejado que *Pedro Páramo* del equilibrio clásico, de la visión objetiva del mundo. Comala, el pueblo adonde llega Juan Preciado en busca de su padre, sólo posee vagos y lejanos puntos de contacto con la realidad. Su atmósfera es de pesadilla, esto es, la de una recreación inconsciente de hechos y lugares que alguna vez tuvieron morada en la conciencia. De allí su enorme sugestión y, claro está, su universalidad innegable. El tránsito, ante nuestros ojos o los de Juan Preciado, de los espectros de Eduviges Dyada, de Saltaperico, de tantos otros, no ocurre dentro de las coordenadas del universo lógico. Rulfo nos presenta algo así como un parauniverso, en el cual las leyes físicas y las del entendimiento son más bien las del orbe onírico. Sólo que nadie, ni el autor en su desvelo por ir a la entraña de su pueblo jalisciense, ni el maravillado lector, ni siquiera los personajes que se entrelazan desde ámbitos distantes, está soñando en momento alguno de la obra. Lo que Rulfo nos transmite es, sin duda, el sueño de una raza, la mexicana, o en otras palabras, una semblanza de su inconsciente colectivo.

Si en lugar de haber llevado la acción hasta los tiempos en que ni Pedro ni Miguel Páramo ni la desdichada Susana ni ningún otro de los personajes del libro eran ya otra cosa que sombras delicuescentes en una memoria indefinida, Rulfo hubiese apelado a las formas convencionales del relato para presentarnos la historia del clásico gamonal de pueblo, que exaccionaría a sus paisanos pero contemporizaba con los cristeros, acaso habría perdido la novela su fascinación. Al fin y al cabo, los hechos narrados sólo resultan portentosos porque surgen de labios de los difuntos que solilóquian en sus tumbas o yerran por el paisaje árido. En este sentido, *Pedro Páramo* es, ante todo, un logro de la técnica y de la fuerza poética, capaces de ofrecernos bajo atavíos de realidad esa comarca de luces parduscas, de rumores confusos, de vientos sobrenaturales que es, en verdad, la comarca habitual de las pesadillas. No erraríamos si dijéramos que, en *Pedro Páramo*, lo esencial mexicano padece un *pavor nocturnus*, poblado de los arquetipos acumulados a lo largo de siglos.

Nihil sub sole novum: el experimento no es único, como no lo es nada en arte. ¿Nos avergonzaría comparar esos sobresaltos con los de *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Weine? ¿O con los de *El doctor Mabuse*,

de Fritz Lang? He apelado a un par de argumentos cinematográficos por dos razones primordiales: por una parte, Rulfo mismo se acercó varias veces al cine y, por otra, México no fue extraño jamás a las inclinaciones del cine expresionista. Pero no fue sólo la cinematografía la que debió rondar la mente del autor de *Pedro Páramo*. Quizá la mera voz *expresionismo* sirviera para librarnos de las triviales complejidades del *realismo mágico*. En más de una ocasión, la relectura de *Pedro Páramo* me ha regresado a las experiencias, dulcemente espeluznantes, de *El Golem*, de Gustav Meyrink (también llevada al cinematógrafo, con todos los diluidos énfasis de la escuela sajona, por Paul Wegener).

No se trata de equiparar a Meyrink con Rulfo. En el primero predominaba un sentido esotérico del universo, entremezclado tal vez con el cabalismo y con la magia negra. El resultado se resiente de truculencia. La mirada de Rulfo resulta, en cambio, escéptica; es efectivamente la de un realista que desea explorar un poco más allá de la simple realidad, sin decidirse a pronunciar rotundas aseveraciones. No obstante, la aventura meyrinkiana de Athanasius Pernath por el *ghetto* de Praga, signada por la presencia invisible de la criatura producida en el siglo XVI por el rabino Judah Loew ben Bezalel, pertenece igualmente a la esfera del inconsciente colectivo, el de las barriadas judías, por las cuales atraviesa “un viento incomprensible que nos lleva de un lado para otro y determina nuestras acciones, mientras que nosotros, en nuestra simpleza, creemos vivir bajo nuestra propia y libre voluntad”. En suma, hay una similar atmósfera en dos novelas por demás disímiles: la de la pesadilla. No comprendo por qué no ha encontrado la crítica esa semilla expresionista en la obra de Rulfo.

El mexicano, como los expresionistas alemanes, descarga emociones para sacudir y para provocar al lector; en él, el mundo externo da paso al mundo interno, en lo tocante con la representación de las sensaciones. Kafka habría firmado *Pedro Páramo* sin titubear. Las almas de los difuntos de Comala, que andan por ahí buscando vivos que recen por ellas, en tanto sus cuerpos descansan en los sepulcros del vicio de los remordimientos, son hermanas del cazador Gracchus y de Gregorio Samsa. Esta universalización de la temática habitual del agro latinoamericano, vertida por un hijo del desolado Jalisco en el ritmo nervioso y conciso del habla del pueblo, ha dado trascendencia y perduración a la simple historia de un gamonal aprovechado.

EL VERDADERO HÉROE DE BOMARZO⁶

Leyendo a Dostoievski, tuve hace muchos años la impresión de que la personalidad de ciertos novelistas nace de una individualidad demasiado fuerte que, incapaz de entrar en comunión con la masa, necesita atomizarse en una multitud interior, cada una de cuyas unidades es siempre un compendio de sí misma, para no morir ahogada por la propia y suprema unidad. En una noche de mayo de 1572, muere envenenado en una oscura aldea de Viterbo, cuando creía apurar el elixir de la inmortalidad, el duque Pier Francesco Orsini. A las dos y media de la madrugada del día 21 de abril de 1984, fallece de un edema pulmonar en la localidad de Cruz Chica, próxima a la ciudad argentina de Córdoba, el escritor Manuel Mujica Lainez. La primera muerte prefiguraba la segunda, porque Orsini era una faceta de Mujica; pero especialmente en cuanto Mujica empezó a morir con Orsini en la medida en que Orsini resucitaba en él.

No fue Mujica Lainez de aquellos novelistas que se caracterizan, como tantos *best sellers* de nuestros días, por adoptar frente a sus personajes una actitud intransigentemente objetiva. Como Dostoievski, pero en forma quizá más compleja, vivía las vidas y las pasiones de cada uno de ellos como si fueran las suyas propias; o tal vez sea más exacto afirmar que esas vidas y esas pasiones no eran otras que las particulares y múltiples del novelista, dotadas de subexistencia individual gracias al fenómeno de atomización de que he hablado. De allí el amor hacia sus criaturas, que no se pierde de vista en una sola línea del autor de *Los ídolos*, de *Invitados en el paraíso*, de *El escarabajo*. Amor narcisista que nace de un despedazamiento interior, semejante al del dios Dionysos en manos de los titanes. Y que actúa como el de una divinidad que se fuese desmembrando hasta la muerte para dar nacimiento a una humanidad de seres fragmentarios que, paradójicamente, reproducieran la plenitud de su creador. Como en las viejas religiones de Oriente, aquí la criatura es una simple manifestación, pero también una encarnación, de Aquel que representa.

6 Escrito originalmente para el número 38 de la revista *Café Literario*, Bogotá, correspondiente a los meses de abril, mayo y junio de 1984.

Bomarzo, la obra cumbre de Manuel Mujica Lainez, constituye —mejor que ningún otro entre sus numerosos libros— la síntesis y esencia de sus procedimientos novelescos. La desintegración interior del novelista se produce allí en planos temporales y espaciales que pudieran ser tenidos por ajenos a la actividad habitual del creador; pero que, en realidad, son tan suyos como aquellos en los cuales discurre su vida cotidiana, de igual forma que son nuestros los escenarios extravagantes de nuestros sueños. Y así, como en toda novela que busca sustentación en trasfondos históricos remotos, Mujica Lainez desata como en una visión onírica toda la fuerza de su intuición, para socavar el pasado y descifrar sus verdades larga y minuciosamente embozadas tras la hipócrita aduztez de los documentos. Pier Francesco Orsini surge entonces en toda su plenitud y en su palpitación vital, con lúcida memoria de sus días, que tomaron comienzo aquel 6 de marzo de 1512 en que el astrólogo Sandro Benedetto entrevió, en el horóscopo del recién nacido, la mala ubicación del maléfico Saturno y la aparente abolición de Venus y de Marte frente a la necesidad lógica de la muerte.

Sin embargo, lo que empieza a bailar ante nosotros no es la contradanza mitológica de los astros, sino el cuadro patético, hecho con trazos finos y viriles, de aquella época en la cual creyó percibir Nietzsche un despertar soberbio e inquietante del ideal clásico; “de la evaluación noble de todas las cosas”, según su peculiar punto de observación. Esos tiempos en que la Roma antigua “comenzó a agitarse como si despertase de un letargo, aplastada, según estaba, por una Roma nueva, esta Roma judaísta, edificada sobre ruinas, que presentaba el aspecto de una sinagoga ecuménica y que se llamaba Iglesia” (*Genealogía de la moral*, I, 16). El futuro duque de Orsini proviene de una familia de *condottieri*, de cabecillas de mercenarios italianos, adversarios inmemoriales de los Colonna, vástagos de algún jefe godo vencedor de los vándalos, cuyo escudo lo soporta una pareja de osos y cuya osa nodriza disimula su áspero pelaje en las sombras de las galerías de Bomarzo. Pero trae consigo al mundo “el anatema que acosa a los linajes cuyo engreimiento faraónico los hace sentirse un poco divinos y que rondan, con una ilusoria inquietud olímpica, entre religiosa y fatua, alrededor de los sucedáneos del incesto que en realidad consideran como la única forma capaz de perpetuarlos dignamente”.

La figura contrahecha de Pier Francesco, que repugna a su padre a despecho del bello rostro que habrá de pintar Lorenzo Lotto, no re-

presenta únicamente, sin embargo, ese convencional estigma de familia. Es, sin duda, una grotesca alegoría de la psique contrahecha —para los ojos, claro, del cristianismo medieval— del Renacimiento, encarnado ya en Buonarrotti, que por aquellos tiempos hacía retirar los andamios “que ceñían como diques de trabado maderamen las pinturas de la Capilla Sixtina”. De la inminente usurpación del poder por una nueva casta que, aunque brotada de la misma simiente de los *filii Ursis* —que en pos de sus banderas flameantes convocaban a los Frangipani, los Tebaldeschi, los Alberini y los Annibaldi della Molara—, se antojaría degenerada y feminoide a los herederos de la *imago mundi* de la Edad Media. Estos últimos, encarnados en Girolamo y Maerbale, sus hermanos, persiguen y hostigan al niño jorobado y cojo, por las salas húmedas y fantasmales de su palacio romano, con picas y estoques herrumbrosos, mientras gruñen como lobos.

Pier Francesco tendrá, pues, que edificar su imperio sobre la sangre de sus hermanos. Toda nueva moral se erige sobre las ruinas de su antecesora. En el joven aristócrata esa propensión no la mueve sólo la sed de venganza, sino que la han hecho imperativa tanto su amistad con Benvenuto Cellini —que le despeja el orbe laico de autonomía del individuo, de espíritu de reforma que prevalece en el Renacimiento— como sus días en la corte de los Médicis, ingenuamente impuestos por su padre como un destierro. En otras palabras, la invasión de la técnica, de la modernidad, la eliminación de los *grippi* por los *marciliane* en el pululante Mediterráneo, la nueva concepción humanística de la Historia —todo ello encarnado en el jorobado que se ha vuelto más Médici que Orsini— deben por fuerza desplazar la vida, al tiempo idílica y bárbara, de los *condottieri*, para imponer un orden nuevo, representado en las *grosses nefzs, navires, galions*, que irán ahora a comerciar y no a guerrear con Siria, Egipto y Berbería. Cuando Pier Francesco permite que las aguas del Tíber arrastren al heredero Girolamo, la que está echada no es su suerte individual, sino la suerte del mundo. En el ámbito de Bomarzo, sin embargo, seguirá irguiéndose como un señor feudal, ejerciendo en la práctica alegres derechos de pernada sobre doncellas y donceles, y recurriendo, por último, a la magia negra de Silvio de Narni para eliminar el último obstáculo en su camino: su padre.

Aunque narrada en primera persona por el pequeño y giboso usurpador, a quien la sangre obligará a reconocer, de todos modos, como duque,

Bomarzo no resulta —como sí lamentablemente las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar— la ampliación del diorama personal con que el protagonista se figura el universo. Mujica Lainez sabe cuidar los matices y, aunque sólo creamos percibir la conciencia de Pier Francesco, su imagen es devuelta además por los ojos de la meretriz Pantasilea, del esclavo Abul, de Nencia —en cuyas carnes naufraga su virginidad—, de la abuela Diana Orsini —que dará también su sangre en aras de la afirmación individual del nieto—, de los mellizos Martelli, etc., inquieto mundo que lo circunda y que en modo alguno llega a semejar jamás una comparsa. El duque sabe que lo rondan innumerables miradas, y esas miradas son calibradas por el lector en todo su peso. Además, es obvia la ignorancia del duque sobre los resortes auténticos de su comportamiento, que Mujica Lainez —reencarnación ficticia de Pier Francesco— manipula y esclarece con docto dominio de los avances de la psicología contemporánea, ya que ningún movimiento es allí gratuito ni injustificado desde ese punto de vista. Podría afirmarse incluso que Mujica llega a ser magistral en su habilidad psicológica, recordando, por ejemplo, las circunstancias en que el duque se torna impotente, en el lecho conyugal, ante la bella y martirizada Julia Farnese, y tantos otros lances que suponen una sutileza nada común en la observación del comportamiento humano; si la palabra maestría no debiera reservarse para el conjunto de su visión social, capaz de sintetizar en un personaje —sólo aparentemente repulsivo— las propensiones esenciales de una época convulsionada y demoledora.

Mujica Lainez no desdeña, en esta novela, ciertos procedimientos folletinescos que orientarán, un poco mágicamente, la atención del lector. Sorprende, si se piensa en ello, lo mucho que tardó *Bomarzo* en llegar a ser un verdadero éxito de librería. La historia del esqueleto oculto en un subterráneo y de los manuscritos, la búsqueda del elixir de la inmortalidad a través de las cartas de Dastyn, la irrupción de Miguel de Cervantes como personaje en Messina, las escenas de guerra y de brujería, son ingredientes a ratos rocambolescos, que el novelista argentino opera con delicada destreza. En el fondo, lo que se pone de manifiesto son los resortes —culturales, sexuales, utópicos o aun de simple desaccomodamiento— que han movido la fantasía del propio Mujica Lainez a lo largo de su vida. En cierto modo, *Bomarzo*, siendo la historia del duque jorobado, es también la autobiografía emocional de Mujica, cuyas evidentes

(y tan honrosas) deformidades: su condición de artista en una sociedad industrial, y de aristócrata en un mundo democratizado, engendran consciente o inconscientemente las deficiencias de su personaje, máximo de los monstruos del Sacro Bosque, a quien jamás tacharíamos de *inmoral*, aunque nos commueva su *amoralidad* de raíz casi gentílica. En ciertos momentos, el señor de Bomarzo se nos aparece casi como un místico, sin dejar de ser nunca el hombre de mundo ni el diabolista *compos sui* que le llegan desde el torrente sanguíneo y afectivo de su creador.

He querido suponer que, en alguna noche de Cruz Chica o de Buenos Aires, Manuel Mujica Lainez se arreglaba, rodeado de sus colecciones, para alguna fiesta mundana, y que fue él quien tuvo la visión. Se ajustaba el corbatín, ayudado por algún Antonino porteño. Su rostro se le antojaaba desconocido en la luna octogonal. ¡Cuánto, cuánto había envejecido! Distinguió de pronto, en el espejo, detrás de la suya, otra cara, que no era la del muchacho. Se volvió y no vio a nadie. Calculando haber sido quizás objeto de una alucinación, giró otra vez hacia el espejo. Y en su agua quie-
ta le aguardaba la cara alarmante. “No podía apreciar sus rasgos, porque la envolvía una inexplicable vaguedad, como una bruma verdosa, o como si estuviera envuelta en finísimas telarañas. Tampoco hubiera podido decir que se trataba de una cara de hombre o de mujer. De lo que estaba seguro es de que antes no la había visto. No correspondía a ninguno de mis fantasmas...”. Súbitamente, el rostro en el espejo se distorsiona en una mueca. La telaraña se rasga en jirones que cuelgan, como andrajos de piel, alrededor del vacío de su boca. Y que da lugar a una cara que carece de rasgos y es, simplemente, horrible. Mujica alza lo primero que halla al alcance de la mano, y hace añicos la luna... Así visitó Satanás (o así se manifestó su demonio interior) a Mujica Lainez, tal como lo había hecho cuatro siglos atrás al duque de Bomarzo. Y así nació, acaso, la necesidad de purificarse a través del duque.

Como los mejores escritores argentinos, Manuel Mujica Lainez (nacido en Buenos Aires en 1910 y educado en París) cifró su literatura a partir de claves universales. Como Borges, como Bioy Casares, como Cortázar, no por ello dejó nunca de ser hondamente argentino y criollo. Quizá su proceso fue inverso al de Lugones. Empezó biografiando a Miguel Cané, el injustamente olvidado narrador de *Juvenilia*; a Aniceto el Gallo, a Anastasio el Pollo... La vida porteña ronda sus páginas —*Don Galaz*

de Buenos Aires; Aquí vivieron; Misteriosa Buenos Aires—; y nadie como él noveló el apogeo y decadencia de la aristocracia criolla —*La casa; Los viajeros; Invitados en el paraíso*—. Cuando, en 1967, se lanzó la primera edición de *Crónicas reales*, la izquierda lo tildó de burgués y, claro, de decadente. No obstante, pocos se han mofado de la burguesía criolla y de su decadencia con tan graciosa pericia como Mujica en *Los cisnes*, novela encerrada en un caserón *art nouveau* donde alientan todas las sublimidades y las cursilerías del mundillo artístico de Buenos Aires. En fin, como Pier Francesco Orsini, Mujica oscila entre las delicias poltronas de un mundo que se fuga y las exigencias y complejidades de otro que adviene dolorosamente. Ahora, al entrar, quién sabe si para siempre, en “la postrera, invencible, apaciguadora luz”, su obra y no su prestancia porteña hablará por él. Aunque “la memoria de nuestras ridiculeces, de nuestros grotescos desbarros” pueda más, según Orsini, que la de nuestros éxitos, también debe recordarse que, a un literato, su obra literaria es lo único que no suele traicionarlo.

Evocación de Germán Espinosa por José Luis Díaz-Granados y algunas notas sobre el horizonte de recepción de la obra espinosiana

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO

Università degli Studi Guglielmo Marconi

Università di Roma Tor Vergata

Título: Evocación de Germán Espinosa por José Luis Díaz-Granados y algunas notas sobre el horizonte de recepción de la obra espinosiana.

Resumen: Este trabajo reflexiona sobre una serie de factores intratextuales y extratextuales –relacionados con su temprana predilección por el Modernismo poético, el cultivo del cuento fantástico y el rechazo del realismo social y del realismo mágico– que contribuirían a explicar la lenta inserción de la obra de Germán Espinosa (1938-2007) en el canon de las letras colombianas. Como complemento de algunos metatextos clarificadores (comentarios, entrevistas y declaraciones del propio autor), presentamos una entrevista que le hicimos al escritor José Luis Díaz-Granados en Bogotá, en septiembre de 2019, acerca de la recepción de Espinosa en su entorno local, y por ello de la controvertida personalidad del autor cartagenero.

Palabras clave: Germán Espinosa, Horizonte de recepción, Metatextos, José Luis Díaz-Granados.

Fecha de recepción: 18/11/2019.

Fecha de aceptación: 20/11/2019.

Title: German Espinosa's Evocation by Luis Díaz-Granados and Some Notes on the Reception Horizon of the Spinosian Work.

Abstract: This paper reflects on a series of intratextual and extratextual factors –related to his early predilection for poetic Modernism, the cultivation of fantastic tales, the rejection of social realism and magical realism– that would help to explain the slow insertion of Germán Espinosa's work (1938-2007) in the canon of Colombian literature. As a complement to some clarifying metatexts (comments, interviews and author's statements) we present an interview that we made to the writer José Luis Díaz-Granados in Bogotá, in September 2019, about Espinosa's reception in the local environment and about the controversial personality of the author from Cartagena.

Key words: Germán Espinosa, Reception Horizon, Metatexts, José Luis Díaz-Granados.

Date of Receipt: 18/11/2019.

Date of Approval: 20/11/2019.

Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - Bogotá, 2007) es un escritor que elude clasificaciones rígidas en generaciones literarias o estéticas aglutinantes. La originalidad de su obra y su rotunda negativa a adscribirse a las propuestas artísticas abordadas por sus contemporáneos incidieron en el horizonte inmediato de su recepción. Hay además una serie de factores intratextuales y extratextuales que, a nuestro parecer, contribuyen a explicar su lenta inserción en el canon de las letras colombianas¹.

Uno de ellos es la voluntad, ya en sus primeros poemarios, de seguir una estela tardomodernista y greiffeana, que sus coetáneos juzgaron anacrónica. Con catorce años Espinosa publicaba sus primeros versos en la *Revista del Ateneo del Colegio de la Esperanza de Cartagena*, y su libro de debut, *Letanías del crepúsculo* (1954), saldría a la luz el mismo año en que se mudó a Bogotá para estudiar. Es entonces cuando conoce y termina amistándose con el maestro León de Greiff, poeta que incorporaba propuestas lingüísticas culteranas y neobarrocas e impulsor en Medellín del movimiento “Los Panidas”. La admiración de Espinosa por el Modernismo se evidencia, como decíamos, desde sus poemarios de juventud, signados por el crepúsculo como motivo dominante, y en la asidua dedicación al estudio de algunas figuras cimeras de aquel movimiento, como Guillermo Valencia². Recordemos que a pesar de haber descollado en la narrativa, Espinosa siempre se reivindicó, ante todo, como un poeta³.

- 1 Entre sus obras de poesía, narrativa, ensayo e investigación destacamos *Letanías del crepúsculo* (1954), *La noche de la Trapa* (1965), *El Basileus* (1966), *Los cortejos del diablo* (1970), *Anatomía de un traidor* (1973), *Reinvención del amor* (1974), *Los doce infiernos* (1976), *El magnicidio* (1979), *Tres siglos y medio de poesía colombiana* (1980), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Noticias de un convento frente al mar* (1988), *Coplas, retintines y regodeos de Juan, el mediocre* (1989), *Crónicas de un caballero andante* (1999), *La verdad sea dicha: mis memorias* (2003).
- 2 Nos referimos al ensayo *Guillermo Valencia por Germán Espinosa*, editado en Bogotá por Procultura en 1989. Profundizará más tarde en el estudio de su figura dentro de sus *Ensayos completos*.
- 3 En la entrevista que concedió a Enrique Jaramillo Levi, publicada el 15 de junio de 1975 en la *Revista Mexicana de Cultura*, que circulaba con *El Nacional de México*, a la pregunta de “¿En qué género literario te sientes más a tus anchas y por qué?”, Espinosa respondió: “En la poesía, en todo aquello que es lírico. Es un género en el cual no hay que impostar la voz”. Véase Adrián Espinosa Torres (comp.), *Espinosa Oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2000, p. 62. La obra poética completa de Espinosa apareció en Arango Editores.

Otra decisión que lo alejó inicialmente del público local fue el cultivo del cuento fantástico y el rechazo del realismo social. En 1965, Espinosa publicaba la colección de relatos *La noche de la Trapa*⁴, que sería llevada a la televisión en 1984. En una entrevista con Roberto Montes Mathieu, aludía a los obstáculos que sufrió la recepción de este volumen:

Yo había escrito unos cuantos cuentos, que deseché, por allá a finales de los años 50. Del resto, solo poesía. En 1960 tropecé con autores como Buwler Llytton, Michael Grayn, Charles Nodier, y decidí escribir cuentos fantásticos. Este subgénero no era de buen recibo en Colombia y los nadaístas, por ejemplo, hicieron mofa de algunos relatos míos como “La noche de la Trapa” y “La orgía”. Aquí se pedía realismo social, realismo social. Todos los relatos debían obligatoriamente referirse a la violencia política y al hambre del pueblo. Yo discrepaba, como en general he discrepado. *Sentía* el cuento fantástico⁵.

La narrativa de Espinosa se alejó también, escrupulosamente, de la afirmada estética del realismo mágico. El investigador Cristo Rafael Figueroa Sánchez, en los *Estudios sobre “La tejedora de coronas”*, publicados por la Pontificia Universidad Javeriana en 1992, a raíz de un seminario que tuvo lugar en 1987 sobre la compleja y erudita novela de nuestro autor, señalaba una significativa coincidencia: en 1982 se publican tres novelas fundamentales para la evolución del género en Colombia, lo que permite hablar ya de narrativas del *Post-boom* colombiano; a saber: *Misia Señora* de Alba Lucía Ángel, *Todo o nada* de Óscar Collazos y *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, con unas búsquedas formales y una visión que evidencian un claro distanciamiento del realismo mágico y una ampliación de perspectivas que no deja de ser curiosa, “pues es el mismo año en que se le otorga el Premio Nobel a Gabriel García Márquez”⁶.

Y es que *La tejedora de coronas*, para trazar el movimiento pendular de la memoria de la protagonista, que oscila entre Europa y Cartagena, elige unos sofisticados mecanismos de decurso narrativo donde intervienen

4 *La noche de la trapa. Cuentos (1961-1964)* fue publicado en Bogotá por Editora Continente.

5 Gustavo Tatis Guerra (ed.), *El mundo según Germán Espinosa*, Bogotá, Icono Editorial, 2008, p. 53.

6 Cristo Rafael Figueroa et alii, *Estudios sobre “La tejedora de coronas” de Germán Espinosa*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1992, vol. 6, p. 17.

fracturas textuales, desplazamiento de voces, condensaciones de episodios o dilataciones temporales que inauguran una nueva forma de narrar, pero que coexiste todavía, en su escenario nacional, con las derivas de un realismo mágico que continúa escribiéndose en Colombia y difundiéndose notablemente a nivel internacional. No en vano, *La tejedora de coronas* ha sido incluida por la Unesco dentro de la colección de obras representativas de la humanidad y le valió a Germán Espinosa la investidura de Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras de Francia.

Germán Espinosa buscó huir del color local y aspiró a reelaborar literariamente temáticas históricas y universales. A este respecto, en el Cuestionario Proust respondido a Roberto Montes Mathieu, el autor señala que:

Se me piden explicaciones sobre mi estilo, que algunos consideran barroco (yo no estoy de acuerdo), pero que justifico por el área geográfica de donde procedo —el caldo racial del Caribe—, en donde adquirí una propensión a la universalidad y a la totalidad⁷.

Y en una declaración recogida por Gustavo Tatis Guerra, extraída de una entrevista que Espinosa ofreció a *El Universal* en 1998, el autor precisa lo siguiente:

El haber nacido en Cartagena es, por supuesto, un hecho del que no puedo desvincularme. De allí, pues, que —por conocerla mejor, por haber cobijado mis años de infancia, por ser tan vívida en mis recuerdos— la haya escogido como escenario parcial o total de dos de mis obras. Pero mi interés en épocas pasadas, tan fuerte como el que siento por la mía propia, se manifestó en mi literatura mucho antes que abordase tiempos históricos cartageneros, en relatos que tenían lugar en diferentes pretéritos universales, incluida la hipotética Atlántida. [...] Yo en Cartagena recuerdo haber oído poemas de Tennyson, de Coleridge, de todos los grandes poetas en lengua inglesa, de labios del doctor Irisarri. En Bogotá lo primero que vi fue la visión introversa del mundo. Bogotá no se veía sino a sí misma. Cartagena no, Cartagena veía al mundo entero⁸.

Transcribimos a continuación la entrevista que le hicimos en septiembre de

7 Gustavo Tatis Guerra (ed.), *El mundo según Germán Espinosa*, Bogotá, Icono Editorial, 2000, pp. 83-84.

8 *Ibidem*, pp. 36-45.

2019, en Bogotá, a uno de los grandes amigos escritores de Germán Espinosa, quien nos presenta la evocación íntima tanto de su persona como de la recepción de su obra en el entorno local. Este diálogo nos ofrece un testimonio que complementa y amplía la información que hemos desgranado en las páginas anteriores. Se trata, por fin, de José Luis Díaz-Granados, escritor, poeta, novelista, periodista cultural y profesor universitario incluido en el llamado grupo de *Los Poetas del 68* o *La Generación Sin Nombre*. Recientemente la editorial granadina Valparaíso ha publicado su libro de memorias acerca de Gabriel García Márquez, de quien es primo segundo⁹.

Díaz-Granados fue camarada literario y amigo de Espinosa durante décadas. Llegaron incluso a vivir juntos unos meses cuando nuestro escritor necesitó permanecer en Bogotá tras regresar de su breve estancia en la Argentina, como nos informa en esta evocación. Además, Díaz-Granados fue ficcionalizado por Germán Espinosa en unos de sus cuentos, “El diccionario”, incluido dentro de *Noticias de un convento frente al mar* (Colombia, Oveja Negra, 1988): es caricaturizado allí a través del personaje de Luis Jacinto Díaz Granda.

En la siguiente entrevista Díaz-Granados ilumina no pocos aspectos ligados a la trayectoria literaria del cartagenero, relata las peripecias del

9 Nació en Santa Marta, Colombia, en 1946. Ha colaborado como redactor del *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL) de la Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela 1991; y como redactor de ensayos para la Colección “Guías de Lecturas” de la Editorial Oveja Negra. Fue profesor de Literatura Colombiana en el Instituto Universitario de Historia de Colombia durante seis años. Ha sido Presidente de la Casa Colombiana de Solidaridad con los Pueblos, de la Unión Nacional de Escritores (UNE), del Instituto Cultural “León Tolstoi” y del Consejo Consultivo Mundial de la Unión Hispanoamericana de Escritores (2009). También desempeñó el cargo de secretario de la Academia Hispanoamericana de Letras y Ciencias. Ha colaborado como prelector y jurado para el Premio Nacional de Novela, el Ministerio de Cultura y el Premio “Casa de las Américas” de La Habana (Cuba). Como profesor impartió cursos de Técnicas Narrativas en el Instituto Internacional de Periodismo “José Martí” de La Habana (Cuba), ejerció como docente de la Cátedra “Octavio Paz” en la Maestría de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y también del Seminario de Autor Colombiano “Luis Vidales” en el Pregrado de Literatura de la citada Universidad Javeriana. Asimismo, asumió la instrucción del Seminario “Leyendo a Neruda, Poeta del Siglo XX”. De su obra poética destacamos *El laberinto* (1968-1984), Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2014; *La fiesta perpetua. Obra poética 1962-2002* (2003), *Poesía completa. 3 tomos* (2015). Fue incluido en la reciente antología al cuidado de Federico Díaz-Granados (comp), *Poetas del 68. La Generación Sin Nombre (1968-2018)*, Bogotá, Universidad Externado / Gimnasio Moderno, 2018.

manuscrito de su obra maestra, *La tejedora de coronas*, así como anécdotas que atañen al campo intelectual bogotano, nacional e internacional, junto con rasgos que delinean el perfil caracterial del sujeto que nos ocupa.

EVOCACIÓN DE GERMÁN ESPINOSA POR JOSÉ LUIS DÍAZ-GRANADOS

Bogotá, 4 de septiembre de 2019

Biblioteca de los Fundadores del Gimnasio Moderno de Bogotá

MMP.- *Yo quisiera que me hablaras libremente de tu valoración de la obra de Germán Espinosa: cuáles son sus puntos más luminosos, en qué destaca, si te parece que forma o no parte del canon nacional. Si es suficientemente leído o, por el contrario, si crees que su obra fue silenciada por la presencia de otras figuras que quizá pudieron eclipsarlo.*

JLDG.- Germán Espinosa y yo nos conocimos en 1966. Germán tenía veintiocho años y yo veinte. Éramos todos aprendices de escritores, a pesar de la diferencia de edad; él ya tenía dos libros publicados. Nos conocimos esa tarde Óscar Collazos, Germán Espinosa y su esposa Josefina Torres, que era pintora, en casa de Manuel Zapata Olivella, cuyo centenario va a celebrar Colombia con mucha pompa en el año 2020. Manuel era un reconocido novelista, había sido finalista en Seix Barral, y dirigía la revista *Letras nacionales*, en la que aglutinaba los autores que se estaban iniciando, como Luis Fayad, R. H. Moreno-Durán, Óscar Collazos y Roberto Burgos Cantor, entre los narradores. Giovanni Quessep, Juan Gustavo Cobo Borda, Darío Jaramillo y María Mercedes Carranza, entre los poetas. Y yo mismo, desde luego. ¿Y por qué digo que Espinosa era atípico? En primer lugar, era poeta y narrador. Había llegado a Bogotá a los dieciséis años desde Cartagena de Indias, en 1954. Acababa de publicar un poemario titulado *Letanías del crepúsculo*. Era un bohemio, su papá era notario único y periodista, conservador de ideología. El padre se llamaba Lázaro Espinosa y su mamá era una señora muy distinguida, María Teresa Villarreal, oriunda de Corozal, un pueblo cercano a Cartagena. Y pues el padre era literato, Germán aprendió desde niño la poesía de los modernistas: Guillermo Valencia, Rubén Darío, José Santos Chocano, Juana de Ibarbourou, Amado Nervo, Leopoldo Lugones. Eran más artificio que sentimiento, pero igualmente eran bellos sus poemas, y de ahí bebió Germán Espinosa sus primeros influjos. Pero él era también un narrador y un hombre de carácter muy rebelde: fue de izquierdas, fue de derechas, fue liberal, era políticamente un hombre muy emocional.

nal, tenía un espíritu de contradicción, y se tornaba pendenciero cuando tomaba trago. Entonces decía que vino precozmente a Bogotá a estudiar en el colegio del Rosario y lo expulsaron: Monseñor Castro Silva lo expulsó por componer sonetos eróticos. Él estaba feliz por eso y lo tenía como escudo. No terminó el bachillerato —como muchos de nosotros en aquella época, que nos podíamos dar ese “lujo”— pero era tremadamente culto, era un ávido lector de los clásicos tanto en verso como en prosa. Entonces Germán empezó a escribir cuentos. Y en los ratos libres frecuentaba el Café “Automático”, célebre porque era el lugar de cotidiana bohemia de poetas como León de Greiff, Jorge Zalamea, Arturo Camacho Ramírez y Luis Vidales, todos mucho mayores que Germán, pero que lo apreciaban... Aunque sus contemporáneos lo despreciaban. Sobre todo algunos simuladores de cultura y poetas “sin duende”, como gustaba llamarlos. En ese tiempo ya estaba el *boom* comenzando. Gabo todavía no había publicado *Cien años de soledad* y Germán acababa de publicar *La noche de la trapa*, ¡unos cuentos impresionantes! Una combinación de Borges con ciencia ficción. La trapa es el convento de los trapenses, de donde no pueden salir nunca. Son unos cuentos que ilustran su gran imaginación, con finales insospechados, muy bellos y muy bien escritos. Germán tenía ese libro publicado porque su papá lo había financiado. Algunas personas amigas de su papá en Bogotá, que eran periodistas, le comentaron el libro de manera favorable, pero en general al principio no se valoró lo suficiente. Hoy la difusión es más rápida por el influjo editorial y la tecnología, mientras que antes había imprentas pero no editoriales. Además, a Germán le jugaba mucho su carácter conflictivo, su manera de ser provocadora. Tenía “malos tragos” y era recurrente en eso. Nosotros hicimos una amistad preciosa y solo una vez discrepamos por motivos políticos. En esos días él viajó a Kenya como diplomático y más tarde a Yugoslavia. Pero después de dos o tres años, cuando regresó, nos volvimos a amistar. Repito que él era atípico porque todos los jóvenes narradores estaban inscritos bajo la influencia de Cortázar, de Carlos Fuentes, de Vargas Llosa, pero menos de García Márquez. Incluso yo, que era primo de Gabo, tuve la fuerte influencia de su figura, de su respeto por la literatura, pero no de su escritura, porque era de la misma familia, o sea, de la misma temática. Además, yo me crié en Bogotá en un ambiente urbano. Como dije al principio, Germán hacía también poesía. Su papá le había publicado, antes de *La noche de la trapa*, cuando él tenía dieciséis años, en 1954, un libro de poemas que era completamente modernista y muy influido por León de Greiff. Usaba vocablos rebuscados. Pues eso no era bien visto en Bogotá, donde ya estaban los poetas de la revista *Mito*, con mucha influencia francesa: Jorge

Gaitán Durán, Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus... *Mito* publicaba textos de Bataille, de Samuel Beckett, de Cortázar. Entonces, que un poeta escribiera todavía sonetos era considerado un poeta en desuso. Además, él se la pasaba en el *Café automático* desde muy joven alternando con los viejos y tuvo amistad con León de Greiff y con los poetas que eran famosos en esa época, los “piedracielistas”. Eran unos borrachos tremendos, conflictivos y trompadachines. Por ejemplo, Jorge Zalamea era un genio literario, pero era desdeñoso con sus prójimos, arrogante y tenía malos alcoholes. A Germán lo tenían como a un *muchachito lagarto*: llaman *lagarto* en Colombia a los que quieren figurar a costillas de los famosos, y así lo tenían a Germán. Entonces él cogió esa fama. En 1965 se casó con Josefina Torres, una pintora de escasa cultura y con quien a veces reñían en público. Así que él no tenía una buena acogida como persona. Pero sí tenía una vocación literaria muy fuerte. En 1967 escribió una novela sobre la Inquisición en Cartagena. Recuerdo que la terminó en 1969. Tenía gran disciplina y la envió a Montevideo, donde su amigo Fernando Aínsa tenía una editorial que tenía convenios con una editorial de Venezuela. Germán era muy poeta, así que la novela inicialmente se llamó *Balada de tiempos de brujas*. Aínsa le dijo: “Mira, el título es bellísimo pero eso no vende, no es un título comercial”. Así que le pusieron *Los cortejos del diablo*¹⁰. Y él les hacía figurar en sus novelas a sus amigos y a sus enemigos; por ejemplo, se peleó con un poeta llamado Nicolás Suescún. Entonces escribe burlándose de los Suescunes y de los Varones —Varón era Policarpo Varón, un gran cuentista—, y sobre Arturo Alape, un escritor comunista a quien convirtió en fraile en una novela. De mí se burló, cuando estuvimos peleados, en un cuento que se llama “El diccionario”, que está en un libro titulado *Noticias de un convento frente al mar*. Me puso el nombre de “Luis Jacinto Díaz Granda”, quien “escribe poemas que oscilan entre Beethoven y el bambuco”. Desde luego que esto no molestaba a nadie, porque se trataba de un recurso literario, además de demostrar su sentido del humor y su perspicacia cultural. Es que era muy culto. Notaba que sus contemporáneos no tenían mayor cultura y eso le disgustaba. A mí me quería mucho porque yo conocía profundamente a los poetas modernistas.

10 En 1970, en ediciones simultáneas publicadas en Montevideo y Caracas, apareció por primera vez *Los cortejos del diablo*. Emir Rodríguez Monegal saludó esta novela como una revelación en el panorama hispanoamericano. Tres años más tarde se publicó en Italia. Poco después fue elogiada por Mario Vargas Llosa. En 1972 se convierte en *el libro del año*, según una encuesta elaborada por el diario *El Tiempo*. En 1973 se publica en Italia por Giulio Einaudi, con traducción de Lucrezia Cipriani Panuncio.

Entonces con los tragos recitábamos cosas y él decía “esta cualidad tuya yo no la encuentro en mis contemporáneos”.

MMP.- *¿Qué obra espinosiana consideras más representativa de su estética, más interesante e innovadora, y por qué?*

JLDG.- Indudablemente *La tejedora de coronas*. Hay una anécdota que puedo contarte sobre la suerte de esta obra. El personaje de la novela se llama Genoveva Alcocer. Genoveva en galés significa “tejedora de coronas”. Resulta que Germán, como ya dije, era muy alcohólico. Acostumbrábamos a pasar el fin de año en familia. Él quería mucho a mi mamá, le tenía un temor reverencial. Mi mamá lo regañaba porque a veces no era juicioso en los empleos que desempeñaba y siempre andaba sin dinero. Quería mucho también a mi hermano Felipe, que murió pocos años después: esto a Germán le dio muy duro. Incluso le escribió un poema. Una vez pasamos el Año Nuevo juntos y él ya tenía listo el manuscrito de *La tejedora de coronas*. Resulta que se puso a jugar con mi hermano a las adivinanzas y mi hermano le puso una difícil, que era algo así como “¿Qué hicieron para acabar con un problema de reproducción masiva de unos conejos australianos?”. A Germán le fascinaban esas cosas. Y no acertó. En realidad la solución era muy simple: pusieron a otro animal —no recuerdo si era un zorro— que se come a los conejos. Y los persiguió y los acabó. Eran como las tres de la mañana, yo ya estaba dormido ese día de Año Nuevo, y Germán me despertó. Estaba energúmeno, con los ojos fogosos: había botado el manuscrito de *La tejedora de coronas* desde el décimo piso. ¡Lo arrojó por la ventana porque no había resuelto el cuento de los conejos australianos! ¡Es que eso era para morirse de la risa! Su esposa Josefina se moría de la risa. Nos tocó bajar a esa hora a las cuatro de la mañana a recoger las páginas de la novela... Menos mal que estaban paginadas, aunque bueno, eso hubiera sido lo de menos. Pero eran como cuatrocientas páginas.

MMP.- *¿O sea que ustedes salvaron el único manuscrito de La tejedora de coronas?*

JLDG.- Sí, así es. Es una anécdota contable de Germán. De las que se pueden contar, porque no todas se pueden contar. Pero realmente fue algo tragicómico. Y la esposa muerta de risa. “¡Quémala, Josefina, quémala, yo no valgo nada, después de que Felipe me acaba de rajar en una solución a un enigma!”, gritaba Germán. Pero qué novela tan bella. Hizo un experimento que era inédito en Colombia: no colocar puntos apartes, ni siquiera puntos seguidos, sino comas. Era un lenguaje tan bello, tan poético. Comienza con la imagen de una tempestad en la bahía de Cartagena, con rayos y relámpagos. Y sale la tintorera, que es la hembra del tiburón y que es más feroz

que este. Sale del mar la tintorera como un látigo arqueado: así comienza la novela. Es una obra maestra. Trata sobre una mujer que fue amante de Voltaire y que vivió toda la revolución francesa, el Siglo de las Luces. Y ella comienza a sus noventa y pico de años, ya carcomida por la sífilis, a contar su vida. En la primera edición de *La tejedora de coronas* me hizo el honor de que un concepto mío manuscrito se imprimiera en la contracarátula.

MMP.- *Háblame un poco más de su faceta de poeta.*

JLDG.- Como poeta nunca fue apreciado. Escribía con las rimas parnasianas y con arcaísmos y palabras rebuscadas al estilo De Greiff. Sin embargo, él reunió su obra poética en un volumen. Pero él era consciente de que como narrador era extraordinario. Yo una vez le pregunté a qué escritor se hubiera querido parecer, y él me dijo “a Manuel Mujica Lainez”, el autor de *Bomarzo*, de *El laberinto*, de *La casa*. Porque él, en el fondo, era un aristócrata. Era atípico dentro del mundillo cultural colombiano. Nosotros todos vestíamos de *sport*, Óscar Collazos, todo el grupo. Él vestía siempre elegante, con corbata y se perfumaba con aguas de colonia finas. Recitaba poemas de los clásicos franceses en su idioma original.

MMP.- *Antes hablaste de anécdotas que no se pueden contar. ¿Hay alguna más que pueda contarse, para seguir delineando el perfil más íntimo de Espinosa?*

JLDG.- Sí, por ejemplo, si él estaba en un recital de poetas y uno le parecía mediocre, se levantaba y no tenía empacho en decir en voz alta “si este sigue leyendo yo me voy”. Era polémico y podía ser altanero. Hay otra anécdota con una poeta, Maruja Vieira, que tiene noventa y ocho años y es considerada como una de las más importantes de Colombia. Por cierto, yo escribí su biografía por encargo del Ministerio de Cultura cuando ella ganó el Premio “Vida y Obra”. Muy joven se casó con un poeta considerado menor, José María Vivas Balcázar, y Germán se lo dijo una vez en público. Ella lógicamente le quitó el habla. Él no tenía empacho en que, si lo invitaban a una casa, y alguien le caía mal, cuando le contradecía en sus opiniones lo agredía verbalmente. Era impulsivo y entonces eso le cerró muchas puertas; sin embargo, era tal su talento que finalmente fue reconocido. Con dificultad, pero fue reconocido. Para que te des una idea, en la última encuesta con motivo del Bicentenario de la Independencia de Colombia, la primera novela es *La vorágine*, la segunda *La tejedora de coronas* y la tercera *Cien años de soledad*. Y después viene *María* de Jorge Isaacs. Germán murió en 2007, y su prestigio va cada día en aumento. En cambio a R. H. Moreno-Durán, que era más famoso en vida, muy pocos lo citan hoy en día. También eso duele. Y Óscar Collazos, el más brillante narrador de nuestra generación, nos dejó esperando

su gran novela. Escribió como nueve o diez novelas pero no tiene una que pudiéramos calificar de estelar, como tienen todos sus contemporáneos. *La tejedora de coronas* fue traducida al francés como *La cartagenera* y a Germán le otorgaron distinciones muy altas en Francia. Otro ejemplo de lo que digo: como grandes maestros habían escrito novelas sobre dictadores, Gabo *El otoño del patriarca*, Roa Bastos *Yo el supremo*, y Asturias *El señor presidente*, él hizo la suya pero —para llevar la contraria— la escribió contra Fidel Castro, que era nuestro ídolo y el de todas las juventudes latinoamericanas¹¹. Después escribió novelas sobre la Bogotá del siglo diecinueve. Pero sin duda *La tejedora de coronas* es su obra maestra como narrador. Germán fue también un magnífico ensayista. Escribió excelentes ensayos sobre la palabra, sobre la gramática, sobre el misterio y el hechizo de escribir: por qué se escribe y por qué se deja de escribir. Fue un gran periodista cultural, trabajó muchos años en la radio como comentarista de cultura, hacía reseñas de libros y fue también un magnífico conferencista. Germán era bastante emocional en sus gustos. Primero decía “el señor Cortázar no está a la altura, es un hombre inflado”. Meses después decía que Cortázar era uno de los escritores cardinales de América Latina. Lo mismo con Álvaro Mutis, o con Neruda. Él no quería a Neruda y yo adoraba a Neruda, desde siempre. Pero un día me dijo: “Neruda tiene un verso que vale más que toda la poesía castellana, que es un verso dedicado a Macchu Picchu y que dice: *arquitectura de águilas perdidas*”. Entonces lo reivindicaba. Y, además, a Neruda lo conocimos juntos en Caracas en 1970 y conversamos con él, porque fuimos juntos a un congreso de escritores. Con Germán compartimos incluso la habitación. Es que mi amistad con él era de hermandad total. Cuando publicó *Los cortejos del diablo*, Aínsa lo invitó a Uruguay, le ofrecieron un trabajo en Argentina, entonces él llamó a mi mamá y me llamó a mí. Nos dijo que los dos hijos se iban a vivir con los abuelos a Cartagena y que él y su esposa se iban a vivir a Argentina. Salió en la portada de una revista que se llama *Primera plana*, a propósito de *Los cortejos del diablo*. Así que quemó las naves, vendió todo, a nosotros nos vendió sus discos, tocadiscos, libros. Pero solo estuvieron meses. Allá tuvo conflictos con escritores y periodistas, así que llamaron a mi mamá diciendo que tenían que regresar y querían saber si los alojaba en la casa por un tiempo. Entonces se vinieron a vivir con nosotros dos o tres meses. Él y Josefina. Fue excelente la relación. Salíamos juntos

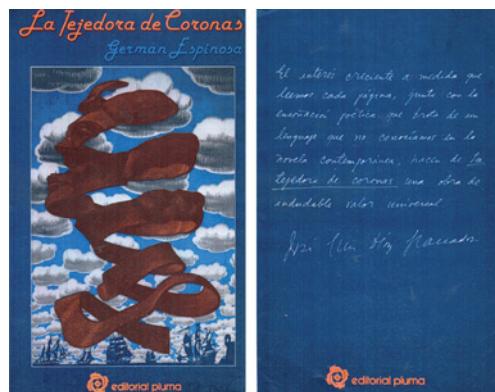
11 Se refiere a *El Magnicidio*, novela que, en la opinión de Espinosa, profetizó la catástrofe del comunismo.

al centro, mi mamá los quería mucho. Luego volvieron a Cartagena. El padre era un hombre pudiente, entonces le pagaba los arriendos, porque Germán no duraba en los empleos: solo escribía y bebía. La década de los setenta fue de mucho trago, pero también de mucho trabajo literario.

MMP.- *Germán Espinosa, entonces, pertenece a la narrativa del post-boom pero se sentía más afín a la “Generación sin Nombre”, de la que tú formas parte, ¿verdad?*

JLDG.- Sí, a pesar de que él por edad estaba más cerca de la generación de Gabo. Pero se la pasaba con nosotros, tenía más afinidad en todo sentido. Me llamaba a las cuatro de la mañana para recitarme poemas clásicos y que yo adivinara quién era el autor. Había una relación de amor-odio con Gabo. Pero también Gabo se prestaba para eso: cuando él escribe *Del amor y otros demonios*, novela ambientada en Cartagena, se encontró en alguna parte con Germán y le dijo “Te robé Cartagena”. Y Germán no podía con eso¹². Le daba duro. Porque las novelas de Germán *eran* Cartagena. Es que Gabo era muy grande, es que era incommensurable la grandeza de Gabo... Yo considero que no es solamente un gran novelista sino que es un épico fundacional. Es como Homero, Dante, Cervantes, pero por aquel entonces todavía en Colombia no lo era. Y en aquel momento Germán se sentía rival de Gabo. Aquí es normal que cuando hay una figura famosísima se diga por ejemplo “¿Neruda? Ah, no señor, Huidobro es mejor”. “¿Vargas Llosa? No, no, Arguedas es mejor”. Con Gabo pasaba lo mismo en Colombia. “¿García Márquez? No, no, mejor Germán Espinosa, R. H. Moreno-Durán, Óscar Collazos”. Y Gabo no se refería muy bien a ellos: no decía nada, pero los desdeñaba en el fondo. Siempre yo fui muy cercano a Gabo, tengo un libro de recuerdos —*Gabo en mi memoria*—, que conoces... Pero estos tres estaban contra Gabo, sin embargo, cuando lo veían, le rendían pleitesía. Y lo mismo sucedía con Álvaro Mutis, porque después de Gabo el nombre más famoso colombiano era Álvaro Mutis. Para mí Mutis es más brillante como poeta que como novelista, pero bueno, ganó el Premio Cervantes. En fin, ese es el Germán íntimo. Germán escritor es indudablemente uno de los más notables de Colombia.

12 En una declaración, Espinosa, refiriéndose a García Márquez, afirma que “su personalidad posee demasiados intersticios y el enorme amor que le profeso como escritor colisionará siempre con el enfado que suelen producirme algunas actitudes tuyas”, *apud* Gustavo Tatis Guerra (ed.), *El mundo según Germán Espinosa*, Bogotá, Icono Editorial, 2008, p. 94.



Carátula y contracarátula de la primera edición de *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, con el concepto manuscrito de José Luis Díaz-Granados (Bogotá, 1982)



Germán Espinosa y José Luis Díaz-Granados con el profesor de literatura Li De-En, quien tradujo al chino capítulos de *La tejedora de coronas* de Espinosa y de *Las puertas del infierno* de Díaz-Granados (Bogotá, 1990)



En el lanzamiento de la *Historia de la poesía colombiana* en la Casa de la Poesía Silva (1991)



José Luis Díaz-Granados ofreció un almuerzo en su casa el 22 de julio de 1995, con motivo del centenario del nacimiento del poeta León Greiff, amigo personal de los allí presentes. De izquierda a derecha: Manuel Zapata Olivella (por quien el Ministerio de Cultura de Colombia declaró oficialmente el año 2020 como el “Año del Centenario de MZO”), José Stevenson, Germán Espinosa y José Luis Díaz-Granados



De izquierda a derecha: Manuel Zapata Olivella, su esposa catalana Rosa Bosch, Margot Valdeblánquez de Díaz-Granados (madre de José Luis y prima hermana de Gabriel García Márquez) y Germán Espinosa (Bogotá, 1995)



MARTHA JOSEFINA ALONSO ofreció una comida en su residencia en honor de un grupo de escritores y periodistas. En la fotografía, Amparo Pérez, Jorge Consuegra, la anfitriona, Germán Espinosa, Jorge Luis Díaz-Granados, Jorge Franco y Jaime Echeverry.

Bogotá, 1999

El crimen, la imagen de Colombia y la interpretación del presente en los cuentos de Germán Espinosa

ORLANDO ARAÚJO FONTALVO

Universidad de Norte

Título: El crimen, la imagen de Colombia y la interpretación del presente en los cuentos de Germán Espinosa.

Title: The Crime, the Image of Colombia and the Interpretation of the Present in the Germán Espinosa's Tales.

Resumen: El crimen es una de las temáticas más significativas en la cuentística de Germán Espinosa. Para comprender la naturaleza de esta recurrencia hay que revisar cuidadosamente las breves ficciones en donde lo criminal se manifiesta con una fuerza inatajable, con un impulso sin tregua ni respiro, poniendo de manifiesto una sociedad anómica en su tejido más hondo y descarnado.

Abstract: Crime is one of the most significant topics in the short-stories of the writer Germán Espinosa. In order to comprehend the nature of this recurrence it is necessary to cautiously revise the short fictions in which the criminal aspect manifests itself as an unassailable force, with an impulse without respite nor rest, revealing an anomie society at its deepest and darkest.

Palabras clave: Germán Espinosa, Crimen, Anomía, Cuento, Catolicismo.

Key words: Germán Espinosa, Crime, Anomie, Short-story, Catholicism.

Fecha de recepción: 11/12/2019.

Date of Receipt: 11/12/2019.

Fecha de aceptación: 20/12/2019.

Date of Approval: 20/12/2019.

En Colombia, muchos alientan esperanzas sobre un porvenir más luminoso y justo. Yo, no. Si ese porvenir va a existir algún día, se necesitan largas décadas para que se realice. En nuestro país, los instantes de respiro han sido siempre un relámpago fugaz en mitad de una borrasca.

Germán Espinosa

La cura a la que Cronos nos somete llega tarde o temprano; lo difícil es saber cuánto se necesitará para que los golpes de la Historia maduren a una república acostumbrada a que la presida la muerte.

Rodolfo Ramón De Roux

Desde Émile Durkheim (1858-1917) —esto lo saben bien no solo los sociólogos, sino principalmente los estudiosos de la criminología moderna—, el crimen se percibe no como un hecho biológico, sicológico o patológico, sino, sobre todo, como un fenómeno natural, propio de toda estructura social. El crimen, el delito, la desviación ocurren en todas las sociedades, sin que importe el clima o la raza, tanto en momentos de crisis y escasez como en los instantes de mayor prosperidad. Sin embargo, a juicio de Alessandro Baratta, cuando se han

sobrepasado ciertos límites, el fenómeno de la desviación es negativo para la existencia y el desarrollo de la estructura social, si se acompaña de un estado de desorganización, en el cual todo el sistema de reglas de conducta pierde valor, mientras no se haya afirmado aún un nuevo sistema¹.

Para Germán Espinosa, buena parte del influjo violento de la sociedad colombiana se debe a la fuerte represión sexual que adelantó la Iglesia Católica a través de múltiples prácticas e instrumentos. Aunque sin duda se queda corto en cuanto a las variables que explican la violencia colombiana, la idea de una sociedad constreñida para el amor que desemboca de

1 Alessandro Baratta, *Criminología crítica y crítica del derecho penal. Introducción a la sociología jurídico-penal*, México, Siglo XXI, p. 56.

modo indefectible en la muerte y el crimen, persiguió al escritor cartagenero a lo largo de su vida. Para algunos, esta idea puede resultar excesiva, pero lo cierto es que son muchos los cuentos en donde la presencia del crimen y la anomia está definida de una u otra forma por un sustrato religioso, católico, para ser más preciso.

El tema del crimen en los cuentos del cartagenero es producto de la misma idea acerca de la represión sexual de la que también se desprende la temática del erotismo. Una vez más, las pulsiones del amor y de la muerte tienen un nacimiento común. Muchos de los cuentos de Espinosa surgen, como se ha venido señalando, de su conflictiva relación con el catolicismo, y no debe olvidarse, pues resulta de la mayor importancia, que las religiones son ante todo el corolario político de las creencias en el más allá. De modo que no se trata de la simple adscripción a un sistema de creencias, sino que es una cuestión fundamental en el ámbito social, político, económico e ideológico, que supone un hondo cuestionamiento al proyecto que un determinado grupo dominante ha logrado imponer en la sociedad colombiana tanto en lo espiritual como en lo material.

Así, es necesario comprender los alcances y las implicaciones del crimen como productor de sentido, como imagen recurrente que atraviesa la narrativa breve de Espinosa y permite desentrañar algunas de las más significativas características de su propuesta estética e ideológica. De manera complementaria, el concepto de anomia, introducido por Emile Durkheim y desarrollado posteriormente por Robert K. Merton², será entendido en el marco del presente artículo en los términos en que lo plantea Peter Waldmann, esto es, como “un estado de la sociedad que se caracteriza por la ausencia de una estructura normativa consistente y obligatoria”³.

¿Pero cuál es el papel de la Iglesia en todo esto? ¿Qué tiene que ver el catolicismo con el crimen y la anomia que padece la sociedad colombiana? ¿No es acaso un despropósito de Germán Espinosa responsabilizarla de traicionar las ideas de Cristo y engendrar el odio y la muerte a través

2 Uno de los sociólogos norteamericanos contemporáneos más destacados. Incorporó la teoría de la anomia de Durkheim a una teoría general del comportamiento desviado.

3 Peter Waldmann, *Guerra civil, terrorismo y anomia social. El caso colombiano en un contexto globalizado*. Bogotá, Norma, 2007, p. 101.

de la represión sexual o el Santo Oficio de la Inquisición? ¿Acaso el mismo autor no reconoció varias veces los aspectos positivos de la prédica del amor contenida en los evangelios?

Sobre estos y otros interrogantes, los escritos del profesor Rodolfo de Roux arrojan sin duda muchas luces. En sus estudios eclesiales analiza lúcidamente sus actitudes y posiciones históricas, mostrando con toda precisión cómo desde el mal llamado *Descubrimiento*, la Iglesia Católica ha estado echando mano de la violencia para cuidar sus intereses en América. En algunas ocasiones, con instrumentos explícitos de violencia física, y en otras, con refinados artilugios de violencia simbólica. Ciertamente, “espada, cruz e intolerancia nos acompañan desde los albores de aquello que llaman *nuestra nacionalidad*”⁴.

Por otra parte, es un hecho probado que en Colombia fue la mano de la Iglesia la que movió los hilos de las sangrientas guerras entre liberales y conservadores. Disputas que han pasado a la historia como grandes conflictos políticos e ideológicos, pero que no pocos califican simplemente como *guerras religiosas*. En realidad, apenas si había diferencias superficiales en la visión del Estado que tenían los dos bandos enfrentados. La cuestión de fondo, la diferencia irreconciliable no era otra que el papel de la Iglesia en la vida de la nación. Los conservadores fueron los defensores de los privilegios y poderes eclesiásticos. A su vez, los liberales marcharon a la guerra, de la que saldrían derrotados, para intentar recortar los inmensos poderes concedidos a la Iglesia. El paso de la antigua Nación Católica a la república multiétnica y pluricultural consignada en la constitución de 1991 ha sido el resultado de una dilatada dinámica de sangre que está todavía muy lejos de consolidarse, esto es, de dar el salto del papel a la realidad.

Lo que antecede no es un simple recuento anecdotico, pues resulta fundamental para poner en contexto y comprender la idea de Germán Espinosa en cuanto a la responsabilidad histórica del catolicismo en los orígenes de la violencia nacional. Una idea complementaria se recoge en uno de los más completos análisis que se han escrito sobre el asunto:

Llama la atención que las guerras civiles colombianas del siglo XIX, que, al menos desde el punto de vista de su retórica, eran similares

⁴ Rodolfo Ramón De Roux, “El inquisidor que todos llevamos dentro”, *Revista Huellas*, 25 (1989), pp. 22-29 (p. 28).

a las guerras religiosas europeas del siglo XVI, a diferencia de estas, no produjeron una fuerza dedicada únicamente al estado y el bien común. Más bien, profundizaron y perpetuaron la dicotomía amigo-enemigo, hasta que esta finalmente se volvió un bien mental común de todas las capas sociales⁵.

La destrucción del enemigo es una de las claves fundamentales para comprender los complejos esquemas de pensamiento que estimulan y favorecen el crimen y la violencia en Colombia. La expresión, ligada inicialmente a los partidos en contienda y, por ende, a la Iglesia Católica, se filtró a través del tiempo a todas las capas sociales, instalándose en la conciencia colectiva, el mundo de la vida y las ideas de millones de colombianos. ¿Y cómo combatir una manera de pensar que ha penetrado tan profundamente en el imaginario y el discurso social en todos los niveles del país? Como afirma Waldmann,

no hay ciudad, región ni pueblo en el cual no exista una íntima enemistad entre dos o tres actores principales, sean individuos, clanes familiares o asociaciones organizadas que determinan la vida social y obligan a los demás actores a tomar posición y enfilarse⁶.

Germán Espinosa siempre tuvo claro que, en una sociedad más libre para el amor, más abierta a la tolerancia, habría siempre menos espacio para la pulsión del crimen y la cultura de la muerte. El amor y la tolerancia, bienes comunes de los cristianos de la iglesia primitiva que todavía observaba las enseñanzas de Cristo y daba a los demás lo mismo que deseaba recibir; iglesia primigenia cuyo rostro amoroso y caritativo comenzó a desdibujarse a partir del siglo IV cuando sus jerarcas decidieron, en mala hora, establecer alianzas no propiamente santas con los señores de este mundo.

5 Peter Waldmann, *op. cit.*, p. 316.

6 Peter Waldmann, *ibidem*, p. 302.

1. EL CRIMEN EN LOS CUENTOS DE GERMÁN ESPINOSA

Este proceder de doble fondo ha sido mejor captado en novelas que en análisis sociológicos.

Peter Waldmann

En uno de sus primeros cuentos, *En casa ha muerto un negro* (1961)⁷, Germán Espinosa cuenta la historia de una pareja de tunjanos sospechosos de haber asesinado a uno de sus trabajadores. Se trata, como el mismo autor reconoce, de “un cuento influido de la primera a la última línea por la novela policíaca”⁸. En realidad, el relato es una parodia de los lugares comunes que caracterizan al género. Los esposos implicados, el negro asesinado a cuchillo, tendido aún en el piso, y el investigador que es llamado para esclarecer los hechos. No obstante, el autor decide conectarse con la tradición dándole un giro inesperado a varios de los aspectos definitivos de la trama.

En primer lugar, no hay enigma que resolver. Es evidente que el crimen fue cometido por uno de los esposos, pues, según afirma el juez que investiga el caso, nadie más vive en un perímetro de varios kilómetros. Si acaso hay algo que aclarar son los móviles del asesino. En segundo lugar, el juez municipal Alcides Tribiño no está interesado en el crimen de un negro. Considera que los esposos son un par de estúpidos por haberlo llamado, cuando “bien pudieron sepultarlo en el potrero y decir luego que había desaparecido”⁹. Hay una flagrante contradicción e impostura entre el rigor jurídico que encarna el juez y el estado de anomia que revelan sus palabras.

En el fondo, Alcides Tribiño tenía mucho que reprocharle al Estado colombiano. ¿Por qué obligaba a un juez municipal, como él, a asumir las funciones de cualquier juez de instrucción, en cambio

7 Este cuento, que debió publicarse en *La noche de la Trapa* (1965), se extravió y solo vino a ser publicado en la colección *Los doce infiernos* (1976).

8 Germán Espinosa, *Cuentos completos*, Alfaguara, Bogotá, 2007, pp. 127-128.

9 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 131.

de proveer los dos cargos como lo mandan las buenas costumbres? Le repugnaba todo este asunto y, para ser sincero consigo mismo, lo tenía impresionado la presencia, a pocos centímetros suyos, del cuerpo del delito¹⁰.

En realidad, a Tribiño lo que le interesa es “evitarse el ajetreo de las diligencias”¹¹. Le tiene sin cuidado la suerte del negro apuñalado por la espalda con un cuchillo de cocina. Lo que quiere es salir cuanto antes de esa engorrosa situación en la que lo metió el matrimonio. Hay en el joven de veintitrés años que escribe esta historia una crítica contundente al sistema judicial colombiano. El cuento, por otra parte, es la historia de la malhadada pareja formada por Iván Bocarejo y la rubia Leonor Radzynovich. Una criatura sensual, atrapada entre los prejuicios raciales de su abuelo judío y la educación sexual represiva de su madre católica.

Desde muy pequeña —Leonor habló con voz reposada y un poco contrita— aprendí a temerles a los indios y negros. A los unos por ladinos y a los otros por obscenos. Mi madre decía que los negros eran violadores de niñas y que niña violada por negro jamás llegaría a desarrollarse ni a ser mujer¹².

En el trasfondo de sus palabras, se aprecia con claridad todo el discurso que construyó la Iglesia para legitimar la Conquista de América. Discurso de descalificación del otro, cuyo propósito esencial consistió en justificar lo injustificable: nada menos que el exterminio y la esclavitud. Por si fuera poco, la mujer confiesa además que una amiga, cuyo padre era afín a la esclavitud, le aseguraba que los negros “no tienen alma, que son como animales”¹³. En su larga confesión, que no aprueba el marido, reconoce que a los diecinueve años llegó a la alcoba nupcial con la cabeza tan llena de ideas retorcidas sobre la sexualidad que no podía sentir otra cosa que odio hacia el hombre con quien “tenía que cumplir la *obligación* matrimonial. Tener hijos...”¹⁴.

10 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 130.

11 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 131.

12 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 137.

13 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 137.

14 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 138.

Leonor, cuyo nombre es sin duda un homenaje a Poe, confiesa su culpa delante del marido, que todo el tiempo ha tratado de protegerla, revelándole al inepto investigador la naturaleza pasional del crimen:

Cuando una mañana, mientras tú hablabas a los aparceros, encontré al negro en la cuadra, la tentación fue superior a mí. Él cantaba una música triste y la acompañaba con suaves golpes sobre las tablas de la caballeriza. Creo que fue el vaho de las bestias, el perfume del estírcol... Lo *gocé* sobre el heno, en una especie de delirio legendario, una suerte de acercamiento a los orígenes mismos de la vida, de la que yo me sabía apartada y repudiada. Tengo que confesarlo, fue algo... completamente distinto. Su piel negra, su condición inferior, no dejaban lugar a dudas¹⁵.

Es una escena completamente anómica, donde no se sabe quién es más culpable: si la esposa, por adultera y asesina; el esposo, por complicidad al tratar de encubrir a la mujer; el negro, por la supuesta condición de chantajista que le atribuye el juez Tribiño; o el mismo investigador, que ante la confesión de la mujer, burla cualquier atisbo de justicia y echa por tierra la sanción al pedirle al marido que lo ayude a cavar una fosa para enterrar el cuerpo en el potrero, y finalmente coger el teléfono e informar con irritante cinismo que todo ha sido una broma de algún desocupado y que en esa casa no ha muerto ningún negro. El cierre, con Tribiño al teléfono dando una versión falsa de los hechos, conecta a su vez el cuento del joven Espinosa con *Emma Zunz*, una de las ficciones memorables del maestro argentino Jorge Luis Borges.

De manera análoga, en *Ius in se ipsum* (1964)¹⁶ Espinosa continúa desarrollando y afinando su particular estética del crimen. Este nuevo acercamiento, narra la forma audaz en la que Isidro Galanzó planea y ejecuta su propia muerte, de manera tal que su necio amigo Darío Uriburru sea atrapado en flagrancia. La trama discurre en medio de la fría noche bogotana. La Avenida Caracas y el tradicional barrio de Teusaquillo sirven de marco para este cuento en donde, de nuevo como en *Emma Zunz*, se pone

15 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 139.

16 Expresión que hace referencia a una antigua doctrina jurídica que defendía los derechos naturales y esenciales que una persona tenía sobre sí misma.

a prueba el concepto de verdad. Es la historia de una venganza. Galanzó desea castigar al presuntuoso abogado Uriburru. No tolera su soberbia, “la siempre desafiante sonrisa de su dentadura acrílica, con su tono de superioridad, con sus prácticas yogas para liberar al yo de su sujeción al mundo exterior, con sus pequeñas argucias y estratagemas jurídicas”¹⁷.

El relato puede ser leído a varios niveles, atendiendo a la tesis según la cual todo cuento narra dos historias. Una de ellos recrea las peripecias de un individuo que decide quitarse la vida por despecho. La anomia aflora cuando resuelve que su suicidio debe *transustanciarse* en homicidio para que, de este modo, sea castigado el sujeto que se atrevió a estimular a su mujer para que lo abandonara. En la mente del criminal, su autoeliminación supondrá un castigo por partida doble, pues Marlene se sentirá culpable y el jurista será procesado y condenado por el mismo sistema que representa.

Pero la breve ficción de Germán Espinosa desarrolla asimismo la historia de un enfrentamiento religioso. Está claro que Darío Uriburru alardea perversamente de su condición de yogui, al punto de menospreciar a Galanzó y recomendarle la muerte:

El solo pensamiento en el suicidio denota un desequilibrio, una profunda desarmonía, una instilación tal de la maldad en nuestro espíritu, que el propio organismo propende a la muerte. —Gesticulaba para hacer fulgir los cambiantes espejos de piedra en sus engastes indostánicos.... Hazlo, no vaciles. Te lo digo yo, que rindo culto al equilibrio y a la luz, que domino por el espíritu todas las funciones psíquicas y fisiológicas. Yo, a quien nada, ni esos pensamientos; a quien nadie podría dañar, porque estoy compenetrado con la armonía del mundo. Créelo; sólo los indestructibles merecemos vivir¹⁸.

Este hilo narrativo desemboca a todas luces en la ironía. A su vez, la condición católica de Isidro Galanzó se hace manifiesta en su nombre, sacado del santoral, pero sobre todo en la referencia que se le escapa al suicida de “las exégesis canónicas”¹⁹, el método paradigmático de la hermenéutica cristológica. En este sentido, no constituye una exageración afirmar que *Ius in se ipsum* transgrede con agudeza el sistema jurídico colombiano,

17 Germán Espinosa, *Cuentos completos*, p. 81.

18 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 83.

19 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 81.

vinculando asimismo el crimen y la anomia al método de lectura e interpretación de los textos bíblicos.

Un año después, lo criminal resurgirá con mucha fuerza en la cuentística de Espinosa. *Paladines* (1965) cuenta la historia de un intelectual, un *hombre de letras*, un profesor de filosofía que es llevado a prisión por denunciar la corrupción y la anomia en la que se encuentra sumida la sociedad a causa de una suerte de dictador que la opriime. El cuento es narrado, al parecer, por la propia conciencia del recluso.

No, no debías ser tan duro contigo. A la postre, si estabas recluido en este penal, justamente ello se debía a haberte sostenido en tus trece mientras tus colegas, uno tras otro, daban el brazo a torcer sin remedio frente al dictador, para acabar convirtiéndose, en el peor de los casos, en sus áulicos y validos. Muy pocos optaron, a lo sumo, por callarse la boca o escribir, en lo sucesivo, sobre horticultura o sobre fisiología del átomo o sobre Hölderlin o sobre Descartes. Tú, en cambio, sin apartarte de tu línea, continuaste denunciando, entronizaste tu protesta, primero en la columna y, cuando el periódico engrosó también las huestes turiferarias del Jefe Supremo, en hojas volantes²⁰.

Este personaje culto, que sabe de filosofía y conoce la poesía de César Vallejo, valiente e incorruptible columnista, es reducido a prisión justamente por hallarse al margen de un sistema que ha sido puesto de rodillas por uno de esos tenebrosos caudillos mesiánicos que se hacen con todo el poder enarbolando banderas de libertad y reivindicación social. Lo cierto es que está en la cárcel. Es lo que podría llamarse eufemísticamente “un preso político”. Pero en ese sistema anómico, la cárcel en lugar de ser un espacio para la rehabilitación de los individuos, para su resocialización, se convierte en un ámbito de tortura sicológica que terminará por convertir al pulcro hombre de letras en un oscuro criminal.

El alcalde en persona visita con frecuencia al profesor para decirle que su esposa lo traiciona mientras él está en la cárcel por defender sus nobles ideales: “Es verdaderamente cochino. Reemplazarlo a usted, un carajo de letras, por cualquier badulaque hijo de la gran puta”²¹. El cuento juega

20 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 208.

21 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 209.

con la plurisignificación, no cierra ninguna puerta. La voz de la conciencia evalúa todas las posibilidades, duda y se cuestiona permanentemente. Al principio el profesor no cree una palabra, pero los guardianes y el personal de la prisión se dan a la tarea de alimentar las dudas y el suplicio.

Un día la mujer del columnista deja de visitarlo, lo que acrecienta sus dudas y lo sume en una profunda crisis. “Los carceleros redoblaron sus hablillas, enredándolas cada vez más. Tú, el profesor burlado, impotente; y ella, en manos de algún vividor”²². A los dos meses, el mecanismo de tortura da un giro estratégico aumentando la intensidad del padecimiento: le es asignado al profesor un compañero de celda. Un hombre que resulta ser su propia antítesis, que le habla con orgullo “de lo bello que es ejercitar la equitación en compañía de ciertas amazonas sensiblemente frívolas”²³, que le escupe en la cara, como sin intención, que “ningún ideal vale lo que una mujer bien montada, ¿joye? Los ideales se hicieron para los maricas”²⁴. Cómo era de esperar, no pasará mucho tiempo para que uno de los carceleros propine el pérrido golpe y empuje al atormentado profesor a los abismos del crimen: “Mire lo que es la casualidad. Y le ha tocado por compañero el mismo que le robó la mujer”²⁵.

“¿Pero no será un ardid, una macabra comedia montada por los esbirros del dictador?”²⁶, se pregunta la conciencia antes de que el profesor descargue el garrotazo en la cabeza del hombre dormido. “Acaso Ruth ha estado a pocos metros, ansiando verte, y no se lo han permitido”²⁷. No se sabrá nunca, es un dato escondido completamente elíptico. Lo único cierto es que el profesor, que entró a la cárcel como un ejemplo de recitud, se quedará recluido en prisión a causa de su conducta criminal. O quizá mucho peor, como intuye la propia conciencia:

Todo ello lo traes a la memoria ahora, porque tienes que cobrar valor para asentar el golpe. Mas, ¿no podría tratarse, tan sólo, de una trampa, de una manera de hacer peor tu suplicio? No puedes, no

22 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 211.

23 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 211.

24 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 212.

25 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 212.

26 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 212.

27 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 212.

debes perder de vista esa posibilidad. Vas a convertirte en un asesino y eso no es lo peor. Lo peor será que estos carceleros te matarán a palos cuando vengan por la madrugada y vean el cráneo hecho masilla, el hombre tendido allí sin respirar. Será atroz, lo sabes. No posees la necesaria fuerza de carácter para resistirlo²⁸.

En este breve cuento, Germán Espinosa logra mostrar cómo la tiranía, valiéndose de toda clase de artimañas, consigue socavar los cimientos morales de la oposición, encarnada en el profesor de filosofía, al tiempo que tergiversa los preceptos del derecho y de la axiología misma, transformando a su único oponente en un criminal al que es necesario reducir al calabozo y finalmente matar a palos como a un perro rabioso. Es decir, todo un derroche de anomía en su más pura expresión y, una vez más, la idea perversa de la destrucción física y moral del enemigo.

Como puede apreciarse, son muchos los relatos en donde Germán Espinosa ataca lanza en ristre contra lo que algún político colombiano llamó el *Régimen*. Ese estado de desarreglo esencial, de contradicción estructural, que caracteriza a la sociedad colombiana. El comportamiento delictivo se convierte, así, en un valioso instrumento que incorpora el autor cartagenero a su proyecto estético para rastrear los orígenes y las dimensiones de la anomía en un país históricamente obsesionado con las leyes. La anomía colombiana que recrea Espinosa en sus relatos evoca, más bien, “un estado de la sociedad en el cual las leyes han dejado de regir, de modo que cada quien persigue sus propios intereses y fija sus propias reglas”²⁹.

En *Confesión de parte* (1979), escrito en Belgrado y construido enteramente a partir de la técnica del dato escondido en hipérbaton, se ve, por ejemplo, como una mujer teje una sofisticada red pasional para cazar a Antonio Cocuy, el asesino de su hermano. El cuento, como *La tejedora de coronas*, es narrado desde la perspectiva femenina. A través de la confesión de la mujer, podemos advertir la manera vergonzosa en que las autoridades encubren el asesinato del hermano, dejándola sin otra alternativa que la venganza por su propia mano.

28 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 209.

29 Peter Waldmann, *op. cit.*, p. 106.

Yo era sólo aquella niña de ocho años, pero no puedo olvidar la palidez y el temblor de mi cuñada, la viuda virginal, ya extraviada en la entrerrealidad de su locura, relatando compulsivamente de qué manera Antonio Cocuy se valió de la amistad del alcalde, de quien era guardaespaldas, para lavar con ese crimen el honor de su hermana y huir después por entre las timbas de la noche, mientras las propias autoridades municipales se encargaban de borrar toda pista o vestigio de su culpa³⁰.

Por regla general, cuando la justicia no opera, cuando las violaciones a las normas no son sancionadas, se abre paso la venganza, que alimenta la anomia y la criminalidad. La complicidad de las autoridades al encubrir un crimen, lo único que produce es un nuevo crimen. Por ello la confesa, sin dejar que se consume su noche de bodas con el asesino de su hermano, apenas este amaga con ejecutar el “*sagrado crimen*” para el que su madre la había preparado toda la vida, le rebana la carótida con una hoja de afeitar. “Para que sintiera lo que sintió Joaquín cuando él, Antonio Cocuy, lo cosió a balas aquella noche de julio entre los brazos de su desposada”³¹. Con el título mismo y la expresión “*sagrado crimen*”³², el autor consigue vincular una vez más la represión sexual, el catolicismo y la criminalidad.

Otra interesante manifestación de comportamiento homicida se halla en *El primo del difunto* (1983), donde el estudiante Teofrasto Narváez cae abatido a puñal por el intocable hijo de un terrateniente, “reconocido matón que había hecho ya varias degollinas de indios mocoas en Sibundoy”³³. El estudiante es zambo, o sea, la mezcla de sangre negra e indígena, y su nombre, que alude al sucesor de Aristóteles en el Liceo, lo convierte en un personaje profundamente simbólico en la lógica interna del relato. Sin embargo, como resultado de la intimidación que ejerce el señor feudal que legitima las acciones del hijo, nadie está dispuesto a testificar, nadie espera nada de la justicia. El padre del pintor Augusto Rivera, testigo de excepción, le hace saber a su hijo que si no huye de inmediato, será llamado a declarar y, como es bien sabido, “no es bueno testificar

30 Germán Espinosa, *Cuentos completos*, p. 308.

31 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 309.

32 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 309.

33 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 300.

contra uno de los hijos del amo de la región”³⁴.

El cuento breve de Germán Espinosa, destinatario de la narración del pintor Rivera, compendia una serie de gravísimas anomalías, comunes a vastas extensiones del territorio nacional en donde los poderosos dueños de la tierra se han puesto por encima de la ley, pudiendo cometer toda suerte de atrocidades sin que nadie se atreva a denunciarlos. En la ficción del cartagenero, el pintor Rivera es convencido a medio camino por el primo de Teofrasto para que regrese a testificar y no permita que quede impune “aquel crimen abominable, cuya víctima había sido, para mayor desdicha, uno de los mejores estudiantes del liceo”³⁵. Cumpliendo con la palabra empeñada y un poco avergonzado de su inicial cobardía, el pintor Augusto Rivera, para asombro de los mismos familiares del difunto, regresa al pueblo, testifica en el juicio y descubre finalmente “con un escalofrío en el espinazo que (como el lector ya lo habrá previsto) Teofrasto no tenía primo alguno”³⁶. Es decir, en este cuento de Espinosa parece que por fin habrá un atisbo de justicia. Sin embargo, si el consecuente castigo llega, no será fruto del valor de los vivos, que por desgracia están muertos de miedo.

En el cuento corto, *Réquiem por una ingenua* (1985), vuelve a introducirse en la trama de una de sus creaciones criminales. En esta ocasión, el escritor cumple el papel del investigador que pretende esclarecer los extraños hechos que rodearon el suicidio en Nueva York de una joven colombiana poco agraciada, luego de ganar un viaje con gastos cubiertos en un concurso de televisión. Como en la contradicción anécdota de Chéjov, según la cual un hombre va a un casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida; en el relato espinosiano la fea gana un viaje con todo pagado, viaja a la capital del mundo, se quita la vida lanzándose desde un décimo piso en Manhattan. Esa evidente paradoja, encierra, como ha señalado Piglia, un relato secreto, una historia oculta que emerge a la superficie produciendo el efecto de sorpresa. En este caso, ese segundo relato es revelado casualmente a Espinosa por el propio protagonista.

De esta manera, el suicidio de María Ignacia Recamán pronto se transforma en un crimen con todas sus letras. El anónimo hombre, en su desahogo, le pide a Espinosa en una taberna bogotana que cuente algún día la

34 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 300.

35 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 301.

36 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 302.

historia, pero sin averiguar nada más. Atormentado por la culpa, confiesa que sedujo a la fea con el secreto propósito de utilizarla para transportar a Estados Unidos un “panzudo broche de plata”³⁷, repleto de cuantiosas esmeraldas de Muzo. Al parecer, la infortunada joven lo pierde en alguna congestionada calle capitalina y decide reemplazarlo por uno idéntico, cuidándose de no herir los nobles sentimientos de su enamorado. Por supuesto, ignora que los implacables dueños de la mercancía le cobrarán con su vida la pérdida del valioso cargamento. De acuerdo con la lógica del relato, esta segunda historia, nunca saldrá a la luz, salvo por la verdad de la ficción. En *Réquiem por una ingenua* todo el despliegue periodístico se enfoca, por torpeza o facilismo, en la historia del suicidio, contribuyendo con la impunidad del crimen execrable que cometan los traficantes de esmeraldas. Es la forma que tiene Espinosa, en su condición de fabulador, de recordarles a los medios de comunicación el daño que puede producir el sensacionalismo y, sobre todo, la falta de rigor investigativo.

Pero si en todos los cuentos analizados hasta aquí la presencia del crimen ha sido una constante irrefutable, no es menos cierto que en ninguno de ellos es dable apreciar la exuberancia de la anomia y la criminalidad enquistada en todos los niveles de la sociedad colombiana como en el titulado *Telefonema familiar* (1993). El relato es, en realidad, la última conversación por celular de una pareja de hermanos sicarios. Berta —se sabrá al final de la llamada— ha sido contratada por el Procurador General de la Nación para asesinar a su hermano Leonardo el día de su cumpleaños. A través del fraternal diálogo, que simbólicamente se desarrolla en las cercanías de la glorieta de Los Héroes, en Bogotá, el lector se entera de una retahíla de hechos siniestros.

Descubre, por ejemplo, que al padre “lo dejaron como una galleta desmigajada”³⁸ y sus despojos reposan en la morgue de medicina legal. Para los hermanos, la madre es la directa responsable del hecho, pero la comprenden porque “le hicieron una oferta demasiado tentadora”³⁹, ante la cual ni ellos habrían retrocedido. Además, “el viejo ya tenía sus años” y la madre necesita los cien millones para satisfacer su pasión por el juego.

37 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 410.

38 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 405.

39 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 406.

“Es la única debilidad que tiene. Hay que consentírsela”⁴⁰. Total, también se encuentra amenazada y “en cualquier momento se la bajan”⁴¹.

Por otra parte, a través de la risa trágica se aprecia el contubernio perverso entre los bajos fondos del hampa y el crimen de cuello blanco. El único valor que aún subsiste es el del dinero. Los delincuentes cometan toda suerte de fechorías, mientras se pasean a sus anchas por consulados, disfrutan de estupendas vacaciones en el exterior y conversan en el Palacio de Nariño sobre proyectos de ley destinados a “proteger a nuestro gremio”⁴². En las pocas páginas del cuento, explotan carrobombas, se trafica con explosivos y armamento para la guerrilla, los altos dignatarios ordenan atentados, retaliaciones y el argumento más frívolo basta para justificar una atrocidad.

En ese panorama de anomia social, el hecho más cruel lo constituye, sin embargo, la completa aniquilación de la familia, fundamento primordial de la sociedad. El hogar primigenio, refugio por excelencia, se ha transmutado en un nido de víboras a sueldo que se devoran unas a otras sin el menor escrúpulo. Resulta inquietante, asimismo, la imposibilidad de sus miembros de percibir la degradación que los rodea. Es decir, cuanto más agobiante es la anomia, más invisible resulta para las criaturas que la padecen.

Telefónema familiar es, de este modo, una carcajada sarcástica en la que Germán Espinosa libera considerables dosis de humor negro e ironía. La razón la expone el autor en una entrevista, al afirmar que “quizá el arma más efectiva que, desde el punto de vista literario, requiera el siglo XXI, sea el humor. Toda época de crisis pide altas cuotas de humor, incluso de sarcasmo”⁴³. Este cuento, en el ámbito de la narrativa breve, desmiente la mayoría de los lugares comunes que la crítica suele atribuir a la obra extensa de Germán Espinosa. Sus escasas páginas no hurgan en la historia ni en remotos confines, sino que se nutren con avidez del presente nacional, con un tono humorístico, aunque profundamente trágico, que desnuda como pocas piezas literarias la anomia y el avanzado grado de descomposición social de una sociedad sumida en el crimen y la carencia absoluta

40 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 406.

41 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 406.

42 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 407.

43 Adrián Espinosa Torres, *Espinosa oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*, Barranquilla, Universidad del Atlántico [recopilación de entrevistas de 1970 a 1999; breve bibliografía y biografía], 2000, p. 147.

de directrices legales y morales. Una nación que, en suma, naufraga sin esperanza, fallida en todas sus facetas, de la cual no debe esperarse nada ya, salvo su propia aniquilación.

2. LA INTERPRETACIÓN DEL PRESENTE

La mayor parte de mis relatos breves transcurren en mis tiempos,
o en los que eran mis tiempos en el momento de escribirlos.

Germán Espinosa

En los cuentos criminales que se han analizado cobra plena validez la reflexión del autor respecto de sus propias temáticas: “si usted repasa mis escritos, verá que mi tema recurrente es el de la sociedad como implacable basilisco que mata cuando mira”⁴⁴. No obstante, es pertinente hacer dos aclaraciones. La primera: el rechazo abierto que expresó Germán Espinosa hacia la denominada narrativa de la violencia que, luego del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, privilegiaba la denuncia política en detrimento de los valores puramente estéticos.

En Colombia, como ya lo insinué, nos hallábamos entregados a un realismo sin perfiles, sujeto al tema reiterativo de la violencia. Por aquellos años, antropólogos y sociólogos habían revelado los horrores de esa barbarie durante los períodos gubernamentales de Ospina Pérez, de Laureano Gómez y de Roberto Urdaneta Arbeláez. Ahora, se sabía de los juegos de pelota con la cabeza destroncada de liberales, de los espeluznantes “cortes de franela”, de la práctica de hacer engullir su corbata a quien la usara roja (...), de la costumbre de amputar el miembro viril a dirigentes liberales y plantarlo en la boca del cadáver a modo de cigarrillo y de otras lindezas que han colocado a nuestro país muy por encima, en términos de残酷, de la Alemania de Hitler. La idea era, pues, que nuestra narrativa debía ocuparse de estos asuntos con exclusión de cualesquiera otros, lo cual empezaba a hacerla monotemática y tediosa⁴⁵.

44 Adrián Espinosa Torres, *ibidem*, p. 144.

45 Germán Espinosa, *La verdad sea dicha. Mis memorias*, Bogotá, Taurus, 2003, p. 173

De este modo, frente a la literatura de la violencia partidista Espinosa opta audazmente por la literatura fantástica. De esta transgresión a lo “literatizable” de la época, surgirían sus primeros cuentos recogidos en el libro *La noche de la trapa* (1965), en donde echa mano de la ciencia ficción, la manipulación biológico-genética, el mito de la Atlántida, el arca de la alianza y el tiempo cíclico, entre otras opciones. En lo sucesivo, esa actitud transgresora sería la constante frente a la tradición literaria colombiana. Al punto de excluir que “a mí lo que los novelistas colombianos hayan hecho, hagan o vayan a hacer me tiene sin cuidado. No soy, en puridad, un *escritor colombiano*, sino ante todo caribeño y, por tanto, universal”⁴⁶. Así, al localismo panfletario, Germán Espinosa opondría un cosmopolitismo sin reservas; a las premuras del presente, la poética de la historia; a la resonancia testimonial, el predominio de la estética. Actitud que, a no dudarlo, habría de resultar en extremo insolente, escapista y sin duda reaccionaria para ciertos sectores dominantes del campo literario colombiano, rabiosamente comprometidos con el realismo. No hay que olvidar que ni siquiera el enorme prestigio internacional de un escritor de izquierda como García Márquez lo libró de tener alguna vez que dar explicaciones sobre los compromisos revolucionarios del escritor de ficciones.

La segunda aclaración tiene que ver con lo siguiente: Espinosa es el autor de un considerable número de novelas que han recibido por parte de la crítica especializada el calificativo de “históricas”⁴⁷; sin embargo, esta dimensión no es la más significativa en el contexto de su narrativa breve. Por supuesto, hay algunos cuentos que bien podrían ser considerados históricos. Pero en ellos, el autor desconfía más que nunca de la pertinencia y precisión de este apelativo, que esconde más de una paradoja. El escritor cartagenero sabe muy bien que toda reflexión sobre el pasado, así sea el más remoto, no constituye cosa distinta que un intento laborioso por comprender la oscura maraña del presente. El pasado, por así decirlo, es apenas un artificio del que se vale el escritor de ficciones históricas para intentar develar el rostro huidizo de su contemporaneidad. Porque, según sus propias palabras, “a cualquier lector, hablándole del pasado, es más fácil desmontarle sus pre-

46 Adrián Espinosa Torres, *op. cit.*, p. 42.

47 Dentro de las novelas históricas de Germán Espinosa pueden citarse: *Los cortejos del diablo* (1970), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990) y *Los ojos del Basilisco* (1992).

venciones y transmitirle lo que deseamos acerca del presente”⁴⁸. Y añade:

Cierto público no comprende, según he logrado vislumbrarlo, el porqué un escritor se separa de su tiempo para explorar en épocas distantes: ignora que es más fácil criticar, ironizar, satirizar lo actual remitiendo al lector a tiempos lejanos, para así desmontar su guardia. Ignora, además, las ventajas que puede aportar, cuando se trata de reflexionar sobre el destino humano, la perspectiva histórica⁴⁹.

En resumen, aunque Germán Espinosa escribió solo unos pocos cuentos históricos, o, como él prefiere llamarlos, “arqueológicos”, en todas sus narraciones existe una búsqueda común, una pesquisa inquisitiva acerca de ese conjunto de causas y efectos de las que ha surgido, no sin una buena dosis de azar, el colombiano moderno. La cuestión de fondo, con frecuencia se olvida, no es si el autor ubica la peripecia de sus creaciones en los orígenes del cristianismo, en la Cartagena de la Inquisición y los asedios piráticos, en la Europa del Iluminismo, en las guerras independentistas latinoamericanas, en la Bogotá brumosa del siglo XIX o en el palenque épico de un monarca cimarrón, como en el bello relato *Orika de los palenques* (1991). Lo que realmente sustenta el recurso de la historia es, sin la menor duda, una legítima preocupación por los orígenes, el sentido y las implicaciones de la anomia social en el presente. La *ruptura insuperable* de Germán Espinosa, palpable en la totalidad de los cuentos criminales analizados en este artículo, trasciende incluso sus profundas desavenencias con el catolicismo, ubicándose en la esfera de la concepción política e ideológica a partir de la cual se ha levantado la “nación” colombiana.

De este modo, es posible concluir que el erotismo de sus cuentos transgrede la moral católica y controvierte los procesos históricos de secularización y laicización que caracterizan a las sociedades hispánicas y obstruyen una experiencia plena de la modernidad. Se aprecia, así, una dimensión política del erotismo como cuestionamiento tanto del ordenamiento del Estado como de las tentativas de laicización de una sociedad no secularizada. A partir del erotismo se confronta la disputa teológico-política sobre la que se estructura la nación colombiana.

48 Germán Espinosa, *Ensayos completos*, Medellín, Universidad Eafit, 2002, p. 59.

49 Germán Espinosa, *ibidem*, p. 65.

El erotismo en los cuentos de Germán Espinosa es un ejercicio de reflexión política; de liberación del individuo; de superación de los prejuicios, los frenos y los preceptos de la religión católica. Un ejercicio que constituye, además, un intento por recuperar el proyecto político de la modernidad. La conexión del erotismo y la política problematiza la realidad social colombiana, con todas sus contradicciones, sujeciones e injusticias.

La evolución de esta propuesta del cartagenero evidencia la transgresión de los preceptos de la Iglesia católica a partir de las complejas relaciones que establece el erotismo con el matrimonio, el deseo y las perversiones. La transgresión eclesial cuestiona los fundamentos de la nación católica colombiana en la medida que el erotismo pone en solfa los sistemas de ideas y conductas que definen la cultura que se halla bajo la protección del Estado. Vale aclarar que por nación se entiende la identificación de un grupo humano a unos ideales, una historia y una cultura. Desde esta perspectiva, la nación es una conciencia de identidad; y el estado, la expresión política, territorial e institucional de ese conjunto de ideales que la definen. Es decir, una organización que concentra, administra y difunde los recursos que sustentan la cultura de la nación.

Lo que se ha llamado aquí la “nación católica colombiana” supone, entonces, una categoría social anacrónica y excluyente en donde las convicciones, derechos y deberes de sus miembros han sido en buena medida definidos por una religión que invade el ámbito público y convierte en ley asuntos de la vida privada, las creencias personales y la fe. De este modo, se le impone al Estado la transformación del pecado en delito y la protección de una falsa cultura nacional.

Por esta razón, cuando el erotismo transgrede el matrimonio, cuestiona asimismo uno de los pilares fundamentales de la nación católica, pues a lo largo de la historia pocas instituciones han encarnado mejor los vínculos entre el poder político, económico y eclesiástico. En la nación católica el matrimonio es un vínculo sagrado e indisoluble. Transgredirlo es, por tanto, cuestionar una de las instituciones más influyentes desde las laderas social, cultural y, como digo, política y económica.

Los cuentos de Germán Espinosa muestran, sin embargo, todas las formas en que la nación católica condena el erotismo. Por ello en general se lo percibe como desviación, desacato o perversión; y no como la natural atracción sexual de unos personajes que pretenden, simplemente, guiarse

por los mandatos de la pasión. El erotismo supone también un deseo de otredad que contraviene las ideas coloniales de limpieza de sangre y cuestiona tanto a la España colonizadora como a la nación católica colombiana, en donde la élite construyó la creencia de una nacionalidad blanca de piel y europea de cultura. Así, el deseo erótico del Otro que plantean sus relatos transgrede la política de segregación de la nación católica.

El erotismo, en tanto que deseo de alcanzar al Otro en su intimidad, se convierte en una forma de abolir la aversión hacia lo distinto; de superar las exclusiones; de transgredir la moral y el “bien social” de una nación empeñada en reprimir los impulsos y el deseo. Esto explica las relaciones que entablan el erotismo con lo demoníaco, lo vampírico, las perversiones, la homosexualidad, el incesto, el bestialismo, la pedofilia, el exhibicionismo. Porque cuestionan la cultura oficial y muestran lo que la nación católica reprime y esconde.

Finalmente, en lo que respecta a este asunto, se puede concluir que la variedad temática de los cuentos de Germán Espinosa es relativa; se refiere, sobre todo, a la historia superficial⁵⁰, la que se muestra en un primer plano. Los temas profundos son pocos y corresponden a obsesiones tales como la ausencia de erotismo en el matrimonio, el deseo entre opresores y oprimidos y la exuberancia erótica de las perversiones. A su vez, todo lo anterior tiene como finalidad la transgresión de los preceptos eclesiásticos y el cuestionamiento de los fundamentos históricos, culturales y políticos de la nación católica que pervive en Colombia. En este sentido, también vale concluir que el cosmopolitismo de Germán Espinosa, por lo menos en sus cuentos eróticos, es igualmente relativo, pues aunque las historias de la superficie se remonten a otros espacios, los temas de la segunda historia siempre están en Colombia, Hispanoamérica o el mundo hispánico. Algo similar puede decirse del componente histórico en su relación con el erotismo: pertenece a la superficie, a la primera historia; la preocupación de fondo siempre es una problemática del presente, que, por supuesto, tiene su origen en el pasado. No debe olvidarse, por último, que las naciones hacen al hombre⁵¹, de manera que criticar al hombre en su más desnuda intimidad implica, de algún modo, cuestionar las más altas esferas de la nación que lo ha forjado.

50 Véase Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento», *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

51 Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 2001.

Literatura y sociedad en Colombia a través de *Aitana* (2007), de Germán Espinosa

SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO

Universidad Iberoamericana de Puebla

Título: Literatura y sociedad en Colombia a través de *Aitana* (2007), de Germán Espinosa.

Resumen: Pocos meses antes de morir, el escritor colombiano Germán Espinosa (1938-2007) publicó la última y más autobiográfica de sus novelas, *Aitana* (2007), en la que fusionó su literatura y su vida cotidiana en la Bogotá de la primera década del siglo XXI. Tanto el crescendo de horror y del suspense como la invención esotérica de un brujo no restan realismo a *Aitana*, sino que más bien intensifican el pesimismo de Espinosa frente a la sociedad colombiana, cuya intelectualidad simpatiza en gran parte, según él, con la violencia en virtud de una actitud groseramente materialista. *Aitana* es el testamento literario de un prolífico novelista que se sintió a sí mismo “incomprendido”, fruto, por una parte, de su exceso verbal y erudito; y por otra, a causa de las precarias instituciones culturales de su país.

Palabras clave: Germán Espinosa, *Aitana*, Novela, Literatura colombiana.

Fecha de recepción: 29/10/2019.

Fecha de aceptación: 23/11/2019.

Title: Literature and Society in Colombia through *Aitana* (2007), by Germán Espinosa.

Abstract: A few months before his death, the Colombian writer Germán Espinosa (1938-2007) published his last and most autobiographical of his novels, *Aitana* (2007), in which he merged his literary work and daily life in Bogotá from the first decade of the 21st century. Both the crescendo of horror and suspense and the esoteric invention of a sorcerer do not detract realism from *Aitana*, but rather intensify Espinosa's pessimism against Colombian society, whose intellectuality, according to him, sympathize in large part with violence by virtue of a grossly materialistic attitude. *Aitana* is the literary testament of a prolific novelist who felt himself “misunderstood”, partly because of his verbal and scholarly excess, and partly because of the precarious cultural institutions of his country.

Key words: Germán Espinosa, *Aitana*, Novel, Colombian Literature.

Date of Receipt: 29/10/2019.

Date of Approval: 23/11/2019.

1. LA EGOLATRÍA NEGATIVA

Hay en la última novela de Germán Espinosa, *Aitana*, un sentido ontológico susceptible de reflexión sobre el proceso creativo, pero lo que podría dar lugar a especulaciones estilísticas o narratológicas, relativas a la metaficción y la autoficción, también ayudaría a despejar el contexto sociopolítico en el que se movió su autor, esto es, el de la Colombia de la segunda mitad del siglo XX. Para entender a cabalidad el argumento de *Aitana*, publicada a mediados de 2007, conviene revisar tanto *La verdad sea dicha*, la autobiografía que publicó en 2003, como también dos crónicas breves que salieron en la revista colombiana *Soho* en los números de julio de 2004 y octubre de 2006, respectivamente.

La primera crónica, que Espinosa incorporaría más tarde al primer capítulo de *Aitana*, se titula “Que nunca me falte Josefina”. En ella, basado en supersticiones, insistió en que el amor entre él y su esposa se remontaba a vidas pasadas, no solo porque ambos experimentaban una situación intolerable ante la más leve separación, sino porque él no encontraba otra explicación para que ella lo hubiese seguido durante todos los sinsabores de su carrera literaria “con un estoicismo admirable y generoso”¹. Cuando, el 17 de octubre de 2005, Josefina falleció, Espinosa se vio entonces en aquella situación “intolerable”, la de la separación, de modo que la segunda crónica que escribió para *Soho*, publicada en el número de octubre de 2006, consistió en un obituario de sí mismo; es decir, se imaginó ya muerto en la voz de un crítico que juzgaba con desprecio su obra, acusándolo de ser un “escritor erudito”, un “devoto frecuentador de enciclopedias [que] se solazaba obligando al lector a consultarlas”, un novelista que mataaba la espontaneidad de la anécdota con “referencias históricas y librescas”². Según veremos, tanto la egolatría negativa, que se hace evidente en el obituario, como el “estoicismo admirable y generoso” de su esposa Josefina no son rasgos meramente individuales achacables a Espinosa, sino que obedecen a la sociabilidad, cuyas redes o mediaciones hay que

- 1 Germán Espinosa, “Que nunca me falte Josefina”. Disponible en: <https://www.soho.co/historias/articulo/que-nunca-me-falte-josefina/2639>.
- 2 Germán Espinosa, “Obituario de Germán Espinosa”. Disponible en: <https://www.soho.co/historias/articulo/obituario-de-german-espinosa/4975>.

buscarlas en el campo cultural colombiano³. Para el crítico judío-alemán Georg Simmel, precursor de la moderna crítica de la cultura (*KulturKritik*), el análisis de la realidad social presupone el de las redes, es decir, ha de centrarse en las *relaciones* y no en los *atributos* de los individuos⁴.

A primera vista, resulta extraño que Espinosa haya publicado en *Soho*, una revista fundada en agosto de 1999 que se caracteriza por portadas con fotografías de voluptuosas mujeres desnudas a la manera de *Playboy* y que, en consecuencia, se dirige a un público preferiblemente masculino y hasta cierto punto “anti-intelectual” y frívolo. Sin embargo, aunque la escritura de Espinosa se caracterizara por un lenguaje intelectualizado y cargado de erudición, los editores de *Soho* encontraron en el escritor cartagenero dos aspectos susceptibles de explotarse: la egolatría negativa (evidente en el citado obituario de sí mismo) y el también aducido “estocismo admirable y generoso” de su esposa Josefina. Es decir, la entrega o sacrificio de la mujer en virtud de las empresas del varón. De hecho, la amplia difusión de *Soho* en aras de explotar la libido masculina con desnudos femeninos no se opone a la “cultura” o a la “literatura”. Por el contrario, dada la formación literaria de su principal fundador y director, Daniel Samper Ospina, *Soho* ha capitalizado a su manera el campo literario o cultural colombiano⁵.

3 Aunque no me rijo por la teoría de Bourdieu, remito a un estudio sobre *Aitana* basado en este teórico francés. Cf. Carlos Daniel Argüello Anillo, *Aitana y el discurso del amor de Germán Espinosa. Un análisis desde los conceptos de habitus y campo literario*, Tesis de Magíster, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2008. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/466/cso17.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

4 En este sentido, Simmel sentó las bases para relacionar la individualidad de los escritores y artistas, no con base en la individualidad de su obra o vida, sino con base en sus redes o sociabilidad (*Gesellschaft*), pues los individuos solamente adquieren materialidad, sustancia, cuando se ponen en relación con el otro. Véase de Breno Augusto Souto Marior, “La contribución de Simmel a la sociología reticular”, *Estudios Sociológicos*, XXXIII, 99 (2015), pp. 227-251.

5 Daniel Samper Ospina, hijo del reconocido periodista y humorista Daniel Samper Pizano y sobrino del controvertido ex presidente de Colombia, Ernesto Samper Pizano (1994 y 1998), encarna los valores culturales del Partido Liberal colombiano. Aunque no hay todavía estudios sociocríticos sobre *Soho* y la política colombiana en relación con el arte literario, sí ha habido acercamientos semiológicos y comunicacionales en relación con la publicidad. Cf. Sergio Andrés Chivatá Romero Sebastián Soto Ciendúa, *Homo eros, homo status: mentalidades colectivas presentes en la revista Soho*, tesis, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

Dueña de una gran plataforma publicitaria, *Soho* constituye una auténtica financiación económica para cualquier escritor colombiano contemporáneo. Pues, en un panorama caracterizado por la precariedad institucional, anima la escritura de crónicas urbanas con contenido ligero o en empatía con el sustrato cultural más bajo, casi escatológico, en el que el arte y la literatura parecen “armonizarse” con la desintelectualizada sociedad colombiana. En otras palabras, la política editorial de *Soho* impone una suerte de “intracolonialismo”⁶. Por un lado, promueve una voluntaria dependencia para satisfacer las necesidades de exotismo al asumir la complejidad de la sociedad colombiana bajo la burla o denigración; es decir, bajo cierto nacionalismo ególatramente negativo, como si en ello considerara la peculiaridad de Colombia. Por el otro, en las series fotográficas de diversas modelos colombianas posando desnudas y que se publican en cada número, *Soho* sugiere que la voluptuosidad femenina —el sacrificio de la mujer— es un paliativo que mitiga la dura realidad social del país.

Es de notar que Espinosa no solo homenajeó póstumamente el carácter estoico de su esposa Josefina; la celebró también en vida y desde una postura erótica en el poema “Letras para un nombre de ocho letras”, recogido en su *Obra poética* (1995)⁷. Solo que las «virtudes» líricas de los poemarios de Espinosa no llamaron la atención de sus críticos, más atentos a su prosa narrativa, caracterizada por un intenso erotismo⁸. *La tejedora de coronas* (1982) es también una novela erótica. En ella, bajo el suspenso por el ataque de filibusteros franceses contra Cartagena de Indias en 1697, aparece la voz protagónica de una muchacha criolla, Genoveva Alcocer, confesando masturbaciones y orgías entre datos eruditos sobre astronomía de la época, anécdotas de cómo conoció a Voltaire en París y los extraños ritos de las logias masónicas. Sin la carga erótica, esta

6 El concepto de “intracolonialismo”, para el caso de la literatura colombiana, lo acuñó Rafael Gutiérrez Girardot al hablar de la figura política del poeta payanés Guillermo Valencia durante la primera mitad del siglo XX. Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, “La literatura colombiana en el siglo XX” [1983], *Ensayos de literatura colombiana I*, ed. Juan Guillermo Gómez, Medellín, UNAULA, 2017. Cf. también del mismo estudioso “Formas del ensayo hispanoamericano”, *Tradición y ruptura*, Bogotá, Mondadori, 2006, p. 201.

7 Germán Espinosa, *Obra poética*, Bogotá, Arango Editores, 1995, p. 144.

8 Orlando Araújo Fontalvo, *Eros a contraluz: El erotismo en los cuentos de Germán Espinosa*, Barranquilla, Universidad del Norte, 2014, pp. 199 y ss.

novela sería tan pesada como una losa⁹.

Sin embargo, si Espinosa asumió el erotismo como un instrumento de liberación femenina frente al pasado colonial y católico de Colombia, no se enfrentó directamente con la instrumentalización del desnudo femenino por la publicidad y los grandes medios, de modo que no pudo o no quiso ver en *Soho* una malversación del erotismo como postura liberadora. Por otro lado, el nacionalismo negativo de *Soho*—solazado en la denigración y burla de las costumbres colombianas—acaso podría haberse correspondido con la egolatría negativa de Espinosa como escritor marginado y auto-marginado. La condición de “pureza” del escritor en la sociedad contemporánea, alejado de las academias universitarias y de las instituciones culturales, fue una de las preocupaciones constantes del cartagenero, las cuales hallan en *Aitana* su clímax de intensidad y fantasía.

El nombre que da título a la novela, *Aitana*, es otra manera de aludir a Josefina, ya que también es el nombre de la esposa del protagonista-narrador, quien a grandes rasgos constituye una prolongación del escritor Espinosa. Este confiesa escribir semejante novela como su “definitivo testamento” y su “pasaporte hacia la muerte [...] que anhelaba por encima de todo en este mundo y a la cual habría de confiar [...] el imprescindible reencuentro con Aitana”¹⁰. La confianza en la reencarnación y en una vuelta a los arquetipos platónicos, como veremos, encarna también una rebeldía contra la sociedad industrializada y consumista, es decir, remite al conflicto entre idealismo y materialismo. Lo curioso es que esta crítica al materialismo no parece oponerse tanto al consumismo de la sociedad colombiana como, más bien, al marxismo (esto es, al materialismo histórico) practicado por buena parte de su intelectualidad. Llegados a este punto, Espinosa construye en *Aitana* un homenaje *post mortem* al estoicismo admirable y generoso de Josefina, cuyo sacrificio constituye una

9 *La tejedora de coronas* ha suscitado, especialmente por la voz protagónica de Genoveva, diversas interpretaciones que van desde una metáfora de Latinoamérica (el cuerpo de la América violada por aventureros y piratas de toda calaña que al erotizarla la instrumentalizan) hasta una metáfora del marginado papel femenino de la Modernidad en que la figura de la bruja se impone a la de sabia, bella y acomplejada. Cf. Beatriz Espinosa Pérez, *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el Siglo de las Luces: lecturas de “La tejedora de coronas” de Germán Espinosa*, Cali, Universidad del Valle, 1996.

10 Germán Espinosa, *Aitana*, Bogotá, Alfaguara, 2007, pp. 14-15.

expiación —una posibilidad de trascendencia— en virtud de su arduo y rudo trabajo como escritor en un país que, como Colombia, no valora dicha profesión. El papel que juega el escritor en la sociedad colombiana contemporánea, por consiguiente, es otro de los aspectos más interesante de la última novela del cartagenero.

2. LA FANTASMAGORÍA DEL MATERIALISTA HISTÓRICO

¿Por qué Espinosa se sintió tan marginado y auto-marginado como escritor? Su visión pesimista y a ratos coquetamente provocadora sobre la condición del escritor en nuestros días, en efecto, puede advertirse desde las primeras entrevistas que comenzó a conceder luego de la publicación de su primera novela, *Los cortejos del diablo* (1970). Por ejemplo, el 15 de junio de 1975, en la *Revista Mexicana de Cultura*, que circulaba con el diario *El Nacional* de la Ciudad de México, el escritor panameño Enrique Jaramillo Levy entrevistó a Espinosa, pidiéndole, entre otras cosas, que se definiera a sí mismo. El colombiano contestó que era “alguien que deseaba librarse de la literatura (y de sus consecuentes humillaciones) para dedicarse al ocio”¹¹. Lo cierto es que, por el contrario, Espinosa fue un hombre-literatura, alguien que practicó todos los géneros literarios y en quien se engendró cierto resentimiento por la fama parcial que le había tocado en suerte.

Precisamente, el segundo capítulo de *Aitana* alude sutilmente a que dicho resentimiento estaba hipostasiado en la figura de García Márquez. Un día después de que el embajador de Francia en Colombia, a nombre del Ministerio de Cultura de aquel país, le otorgara una condecoración que lo convertía en Caballero de la Orden y las Artes y de las Letras, el protagonista-narrador de *Aitana* recibió una llamada desde Cali de Armando García, un poeta que había acabado por dedicarse a la magia negra. Sin estar ligado a ningún tipo de herencia africana o negra, Armando García practicaba la hechicería opuesta a la magia “blanca”, cuyos maleficios buscaban causar daño en otras personas. Es interesante que

11 Enrique Jaramillo Levy, “Entrevista a Germán Espinosa”, en *Espinosa Oral: las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa*, ed. de Adrián Espinosa Torres, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2000, pp. 23-25.

Armando García desata sus maleficios contra el protagonista-narrador en el momento en que éste se niega a hacer alguna declaración en contra del “principal poeta nacional y el primero de la patria”, entonces acusado de plagio, aun cuando tal “poeta nacional” constituye el principal obstáculo para que el protagonista-narrador pueda obtener la fama y el reconocimiento merecidos.

Ahora bien, si lo anterior se contextualiza en la historia real, Espinosa recibió tal condecoración del gobierno francés en 2004, el mismo año en que García Márquez publicó su última novela, *Memoria de mis putas tristes*, que varios comentaristas prejuzgaron como un *remake* o plagio de la novela del japonés Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas muchachas* (1961)¹². Naturalmente, el protagonista-narrador de *Aitana* rehusó explicar el nombre de García Márquez, por lo mismo que también rehusó caer en la provocación del brujo. Lo sugerente es que la figura del brujo parece una encarnación de los resentimientos de Espinosa contra aquel “poeta nacional” (¿García Márquez?), considerado el primero de la patria; resentimientos que el protagonista-narrador de *Aitana* no quiere alimentar, pero que implica sobre su *ethos* una condición de marginalidad. Que el brujo se nutra del resentimiento artístico del protagonista incluso se hace evidente cuando éste rememora cómo lo había conocido, pues concuerda con una atmósfera llena de rencor y de violencia:

Al brujo lo había conocido unos cuarenta y cinco años atrás, cuando yo era un escritor novel, sin acceso a los grandes medios de divulgación y sumido en una bohemia aniquiladora al lado de escritores y pintores fracasados que mitigaban mediante el alcohol sus resentimientos y reconcomios espantables. Se llamaba Armando García, escribía unos poemas que, según él, iban a inaugurar en el país algo que denominaba «poesía urbana» [...], se matriculó en escuelas esotéricas [...] y derivó en menos de un periquete hacia la magia negra¹³.

12 Semejantes acusaciones fueron rápidamente despejadas por lectores más exigentes. Cf. John M. Coetzee, “Análisis: un nobel escribe de otro nobel. La bella durmiente”, *El País* (2 de abril de 2006). Disponible en; https://elpais.com/diario/2006/04/02/cultura/1143928801_850215.html.

13 Germán Espinosa, *Aitana*, p. 2.

En los capítulos tres y cuatro de *Aitana*, el protagonista-narrador se ensaña contra otra suerte de “brujo”, el poeta Eduardo Obeso, profesor de literatura en la Universidad Filotécnica (un nombre imaginario que probablemente haga referencia a la Universidad de los Andes). Se trata de “un hombre de unos setenta años, lleno de puntillos irritantes y de insondables prejuicios [...], con una encarnizada capacidad de argumentación, esa misma que Chesterton denunciaba precisamente en los desequilibrados”¹⁴. Obeso impartía cursos sobre Baudelaire y Marcel Proust, sin saber una palabra de la lengua francesa, con lo cual no amaba lo suficiente su profesión:

Occurría con él [Eduardo Obeso] lo que, en gran número de mis coetáneos literarios, había observado de muchos años atrás: decían haberse consagrado a la literatura, pero no mostraban amarla. De ese modo, se permitían la curiosa licencia de ignorar la mayoría de los desenvolvimientos por ella obtenidos a lo largo de los siglos¹⁵.

Luego de una conversación que resbaló por pendientes abruptas sobre si España había tenido o no Renacimiento, el protagonista y su esposa se zafan de aquel profesor universitario, tomando un taxi en la carrera séptima. Dicho vehículo, conducido por un taxista sin escrúpulos, se desvía de la ruta señalada y se interna en un barrio de las periferias de Bogotá, donde dos asaltantes irrumpen dentro del coche. El taxista, una vez que sus compinches despojan de joyas y relojes a Aitana y a su esposo, le hace saber a éste que lo ha reconocido como aquel escritor y que, efectivamente, espera que algún día escriba sobre cómo se siente un atraco¹⁶. En el capítulo VI el *crescendo* de suspenso pasa al del horror, pues aparece la primera escena realmente fantasmagórica. De nuevo, el protagonista y su esposa abordan otro taxi, esta vez de confianza, que acelera por la Avenida Circunvalar del norte al centro de la ciudad. En algún momento, el conductor advierte cómo un hombre de apariencia merodeadora trotaba tras el automóvil, casi aventajándolo en velocidad, hasta golpear las ventanillas con una varilla de hierro. El taxista logra rebasarlo y poner

14 *Ibidem*, p. 46.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*, p. 47.

a salvo al protagonista y a su mujer, quienes, al ganar el bloque de apartamentos donde residían, continúan horrorizados de haber visto los ojos en blanco de aquel sujeto, como si en lugar de un atracador hubiese sido un fantasma.

¿A qué obedece tal escena fantasmagórica o sobrenatural en una novela en apariencia tan realista y tan autobiográfica? Los maleficios de Armando García no aportan mayores explicaciones ni siquiera en la trama interna. Pero si se lee con atención el capítulo VII, la respuesta podría cifrarse en la crítica contra el materialismo y la ideología de izquierdas que interioriza el protagonista-narrador. Lo que podría haber sido un mendigo callejero que por culpa de la pobreza y la miseria bogotana asalta el taxi en el que van el protagonista y su mujer, acaso para conseguir algunos pesos, Espinosa lo convierte en un fantasma en oposición a dicha interpretación del materialismo histórico. El materialismo histórico hace apología de la violencia en la medida en que supone su causa en la lucha de clases; la legitima en virtud de que la violencia es el único modo por medio del cual el proletariado puede irrumpir y asaltar los estamentos –el cielo– de la comodidad burguesa. De modo que la imagen de un fantasma o espectro que persigue el taxi por la avenida circunvalar en el que viajan una pareja de artistas más bien de clase media y poco adinerados implica, en realidad, una ironía contra el esoterismo de la izquierda subversiva¹⁷. La Universidad Filotécnica, aun siendo privada, está dominada por grupos comunistas:

El grupo quizás más descabulado era el que conformaban los jóvenes autonombados de la «izquierda indómita», cuyo ideario no cuestionaba las más rancias y superadas ideas del antiguo «comunismo internacional», sino que, por el contrario, sostenía que el colapso sufrido por la Unión Soviética como consecuencia de la *perestroika* de Gorbachov no había sobrevenido jamás: era tan solo una fantasía promovida por la prensa capitalista. [...] En consecuencia, respaldaban a las narcoguerrillas¹⁸.

17 El término “esotérico”, contrario al término exótico (del griego *esoterikos*: externo), se emplea para designar la idea o teoría destinada únicamente a los iniciados, comprensible sólo para los especialistas. Cf. Gustavo Bueno (ed.), “Comentarios críticos al Diccionario soviético de filosofía”, en *Filosofía en español*, Web. 28 nov. 2017, <http://www.filosofia.org/urss/dsf.htm>.

18 Germán Espinosa, *Aitana*, pp. 86-87.

Las acciones de las narcoguerrillas, como es de amplio conocimiento, dominaban y aún dominan gran parte de los titulares de noticias en Colombia, especialmente durante la escritura de *Aitana* (finales de 2006 y principios de 2007), que coincide con la segunda reelección de Álvaro Uribe (2006-2010). Aunque Espinosa nunca desmintió el problema de la injusta repartición de la riqueza en buena parte de la sociedad colombiana, desestimó el camino del terrorismo para superarlo, dado que quienes alentaban el terrorismo no eran los campesinos ni los obreros, sino cierto sector de la clase intelectual. El profesor Eduardo Obeso, según se relata en *Aitana*, reunía a los jóvenes de la «izquierda indómita» los sábados por la tarde en un salón recóndito de la Universidad Filotécnica (“institución accesible sólo a hijos de millonarios”¹⁹) y los instruía sobre la necesidad de rebelarse contra la plutocracia y la oligarquía de sus propias familias.

Llegados a este punto, convendría preguntarse si el ambiente fantasmagórico creado en *Aitana* no responde, en realidad, al «fantasma del comunismo»²⁰. Ya en *La verdad sea dicha* (2003), sus memorias, Espinosa apuntó con saña cómo “el comunismo había penetrado en forma casi absoluta el mundo artístico colombiano, siempre con el argumento de que todo creador verdadero estaba obligado a militar en las falanges de la izquierda”²¹. La relación de Espinosa con tal doctrina política pareció ser la del desengaño desde un ensayo de juventud, “El trabajo del intelectual”, publicado inicialmente en el “Magazín Dominical” de *El Espectador* en junio de 1973, y recogido en 1989 en *La liebre en la luna*. En él, denunció que el materialismo marxista supone que las leyes que rigen el mundo son perfectamente cognoscibles mediante la ciencia, pero que *cognoscible* no significa *conocido*: “el marxismo ha facilitado la interpretación de la historia, ha aportado luces a su análisis; pero no hace posible

19 *Ibidem*, p. 89.

20 Recuérdese la primera frase del *Manifiesto comunista* de 1848: “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las fuerzas de la vieja Europa se han unido en santa cruzada para acosar ese fantasma: el papa y el zar, Matternich y Guizot, los radicales franceses y los polizontes alemanes” (Karl Marx y Friedrich Engels, *El manifiesto comunista*, trad. Jesús Izquierdo, introducción y notas de Gareth Stedman Jones, apéndice de Jesús Izquierdo y Pablo Sánchez León, México, FCE-Turner, 2007, p. 155).

21 Germán Espinosa, *La verdad sea dicha. Mis memorias*, Bogotá, Taurus, 2003, p. 230.

—desilusionémonos— el vaticinio. Ni autoriza, por tanto, la jactancia”²². En otro ensayo de 2001, “Los ciudadanos de la desesperanza”, Espinosa reflexionó sobre el ataque del grupo guerrillero M19 en septiembre de 1985 contra la Corte Suprema de Justicia —la cual se hallaba a punto de proferir un fallo de amnistía en favor de ellos—, así como otros actos terroristas contra el Estado colombiano cometidos por las FARC y el ELN, concluyendo que el colombiano promedio no había “descubierto” del todo la noción de Estado, pues no solo ignoraba que al dañar al Estado se dañaba a sí mismo, sino que se situaba en una actitud neutral que favorecería al terrorismo guerrillero bajo la excusa del pacifismo²³.

En el capítulo XX de *Aitana*, el protagonista-narrador desliza cierta conversación con un sacerdote jesuita, quien le advierte que “nada halaga más a Satanás que alguien descrea de su existencia, ya que en personas así su quehacer se simplifica sobremanera”²⁴. El mero ateísmo o descreimiento religioso en un más allá, al igual que la vaga neutralidad en política, son para Espinosa actitudes reprochables que terminan por favorecer perversiones y malversaciones. En suma, aun cuando se funde en una absoluta inmanencia, toda acción humana supone una metafísica; dicho mejor por el guerrillero protagonista de *El magnicidio* (1979), otra de las novelas de Espinosa: “el hombre es un animal metafísico condenado a la derrota cada vez que intenta trascender su condición por medios meramente materiales”²⁵. Si la meta de la metafísica es la superación de la *physis* animal en dirección a la historia humana²⁶, resulta pueril y anti-

22 Germán Espinosa, “El trabajo del intelectual”, *Ensayos completos I*, Medellín, Editorial de la Universidad EAFIT, 2002, p. 29.

23 Germán Espinosa, “Los ciudadanos de la desesperanza”, *Ensayos completos II*, p. 291.

24 Germán Espinosa, *Aitana*, p. 277. Es posible que dicho jesuita, en la vida real, corresponda a Marino Troncoso, director del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, quien animó el interés académico por de *La tejedora de coronas*, es decir, legitimó a Espinosa dentro de la academia. Cf. Orlando Araújo Fontalvo, *Nostalgia y mito: ensayos de crítica literaria*, Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, 2002, p. 25.

25 Germán Espinosa, *El magnicidio* [1979]. *Novelas del poder y de la infamia*, Bogotá, Alfaguara, 2006, p. 403.

26 Giorgio Agamben, *L'aperto, L'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Bounghieri, 2002, p. 119.

dialéctico alcanzar un «paraíso» por medio del materialismo histórico. Por consiguiente, insensibles a menudo al curso o dirección de la historia humana, cada uno se labra su propio «infierno», y el del protagonista-narrador de *Aitana* parece haberse labrado por el secreto resentimiento hacia aquel “poeta nacional”, considerado el primero de la patria, contra el que no quiso oponerse, tal como se lo había recomendado Armando García, el “brujo”.

Durante el capítulo XIV de *Aitana*, en efecto, el protagonista-narrador ingresa de urgencias al Hospital San José, aquejado por un dolor estomacal. Lo someten a una operación y permanece varias semanas en cuidados intensivos, donde alucina con arquitecturas fantasmagóricas cuyas columnas hiperboloides, al estilo de Antoni Gaudí, lo abruman sobremanera. La fuerza reflexiva del protagonista narrador, aun en medio de semejantes alucinaciones, lo hará recordar “la antigua expresión *non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*, que, traducida, aconseja no reír de ello, no afligirse por ello, ni tampoco indignarse, sino comprender”²⁷. Pero su comprensión, lejos de ser la que aconseja el racionalismo de Baruch Spinoza, el de la muerte del cuerpo y el de la inexistencia del alma, se acerca más bien a la de persistir en la creencia de un más allá trascendente, puro, incontaminado, capaz de conducirlo de nuevo al reencuentro con su esposa Aitana, o Josefina en la vida real. Los medios tanto materiales como espirituales para alcanzar semejante dimensión, al menos en la vida terrestre, Espinosa los encontró en las bebidas etílicas. La sociabilidad literaria mediada por el alcohol conduce desde luego a la bohemia, otro aspecto que en *Aitana* no se deja de lado.

3. LA BOHEMIA LITERARIA Y LA “VIDA INDESTRUCTIBLE”

La bohemia literaria experimentada por el protagonista-narrador de *Aitana* durante su juventud en lúgubres cafetines nocturnos del centro de Bogotá, razón por la cual arrastraba semejantes “amistades” como la del brujo Armando García, está también consignada en *La verdad sea dicha*, las memorias de Espinosa. En ellas, nos cuenta cómo eludió terminar el

27 Germán Espinosa, *Aitana*, p. 239.

bachillerato por temor a convertirse en un burócrata. Al reprobar la rehabilitación en trigonometría a finales de 1955, el rector del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, monseñor José Vicente Castro Silva, le hizo saber: “Usted, querido, quiere ser poeta. Vaya con Dios. Aquí no estamos para graduar poetas”²⁸. En realidad, para aquel entonces, no había en Colombia ninguna carrera universitaria de filología o estudios literarios²⁹. Espinosa, receloso de convertirse en un abogado o en un médico, jugó en serio l'école buissonnière de los poetas malditos, y en lugar de las aulas de Nuestra Señora del Rosario, donde su padre lo había matriculado para acabar el bachillerato, prefirió los cafés, cafetines, cafeterías, garitos o cualquier otro lugar en el que pudiera tertuliar a sus anchas: “¡Los cafés! ¡Bogotá era una ciudad de cafés, como París!”³⁰. Sin regresar a Cartagena, Espinosa se aventuró a conseguir sus propios recursos para continuar viviendo en la capital colombiana, otra condición para hacerse un escritor reconocido.

La relación entre bohemia y creación literaria no se explica sino bajo el contexto de la gran ciudad. No solo porque «el aire de la gran ciudad libera» (“Grossenstadt Luft macht frei”), sino porque, retomando otra idea de Simmel, el espacio urbano aumenta la libertad personal y genera los asientos del cosmopolitismo (“die Sitze des Kosmopolitismus”)³¹. La gran ciudad es también el campo donde opera el periodismo, el oficio más cercano a la literatura y acaso el único camino para que un escritor colombiano de mediados del siglo XX adquiriera dinero y representación social. A fuerza de largos trasnochos para redactar y entregar a tiempo notas y artículos, es decir, la autodisciplina y el autodidactismo, en parte, explicarían que tanto García Márquez como Espinosa lograran también

28 Germán Espinosa, *La verdad sea dicha*, p. 102.

29 Hubo que esperar hasta 1987 para la fundación o institucionalización de un pregrado de literatura en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Esto quiere decir que en una sociedad como la colombiana tardó en popularizarse e instituirse la cultura del libro y las operaciones básicas de editar, comentar e interpretar. Para un estudio exhaustivo al respecto, véase de Carlos Rincón, “Hernando Téllez. El crítico literario con quien se aprendió a leer (1), en *Hernando Téllez. Crítica literaria I. 1936-1947*, ed. Carlos Rincón, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2016, pp. 14-69.

30 Germán Espinosa, *La verdad sea dicha*, p. 79.

31 Georg Simmel, *Die Grossstädte und das Geistesleben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 32,

dedicarse al oficio novelístico. Solo que este último desistió de considerarse periodista por el prurito romántico del “arte por el arte”. Si los mentores de García Márquez fueron periodistas-escritores como Eduardo Zalamea Borda y Clemente Manuel Zavala³², Espinosa consideró que su principal mentor o ícono era el poeta León de Greiff, en quien veía compendiadas las virtudes musicales de la lírica. Tampoco De Greiff estuvo inscrito a ningún periódico ni perteneció a ninguna institución cultural, ni se desempeñó como maestro o profesor de ninguna escuela. La precariedad de la vida bohemia, en efecto, constituyó casi la única manera de sociabilizar con él. El protagonista-narrador de *Aitana* parece lamentarse de gastar su juventud en la bohemia literaria de los cafetines bogotanos, pero es justamente el haberse fogueado en esta práctica *desinstitucionalizada*, independiente de academias universitarias, editoriales de periódicos y burocracias culturales, lo que también le permite sugerir cierta “pureza”, es decir, regodearse en el “arte por el arte”.

Walter Benjamin teorizó sobre la teología negativa de un arte «puro» (*l'art pour l'art*) en la primera versión (1933) de su ensayo *Die Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*)³³. La crisis desatada a mediados del siglo XIX por la irrupción de la fotografía en medio de las primeras revoluciones socialistas, según Benjamin, llevó a que ciertos artistas (entre los que Espinosa anacrónicamente buscaba inscribirse³⁴) a rechazar cualquier función «social» del arte. Si a partir de 1848 el campo literario se dividió entre quienes apoyaban el arte social —de ideas socialistas— y los que defendían el arte puro (*l'art pour l'art*)³⁵, Espinosa quiso pertenecer a estos últimos. Aún más: la frase que Max Weber acuñó en 1919, el «desencantamiento del mundo» (*die Entzauberung der Welt*) y que reafirmaron

32 Cf. Jorge García Usta, *Gabriel García Márquez en Cartagena. Sus inicios literarios*, Bogotá, Planeta, 2007.

33 Walter Benjamin, *Die Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften* I-2, eds. Rodolf Tiedemann y Hermann Schwenppenhäuser, Berlín, Suhrkamp Verlag, 1974.

34 Abundan en Espinosa las menciones a Baudelaire, con cuyos poemas encabeza los epígrafes tanto de *Romanza para murciélagos* (1999) como de *La balada del pajarillo* (2000).

35 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Editions de Seuil, 2010, p. 343.

Max Horkheimer y Theodor Adorno en 1947, «el desencantamiento del mundo es el aniquilamiento del animismo» (*die Entzauberung der Welt ist die Ausrottung des Animismus*)³⁶, parece invertirse en Espinosa, que quiso volver a encantar el mundo. En otra de sus novelas de madurez, *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2004), se dio a difundir la faceta más ocultista y espiritista del famoso poeta nicaragüense, sugiriendo que el secreto de la gran poesía de *fin de siècle* responde a un desafío contra el materialismo histórico. Solo que el *reencantamiento* del mundo por medio del idealismo o el espiritismo conduce a una negatividad, esto es, a un apetito autodestructor que se manifiesta en un olvido o desatención al dinero y a las cosas materiales.

En el prefacio de *La liebre en la luna* (1989), su primer libro de ensayos, Espinosa señaló el mundo hostil de la literatura y el arte, y el difícil andar de un literato como él, sí, “en el ámbito equívoco de una sociedad dispuesta más a mirarlo con indiferencia o con altanería que a rechazarlo con absoluta franqueza”³⁷. En otro ensayo, “La novela: de cara al siglo XXI”, leído el 10 de diciembre de 1987 en el auditorio de la Librería Oma, en Bogotá, apuntó tímidamente que dos hechos habían caracterizado la historia universal de la segunda mitad del siglo XX: “el desdén hacia la imaginación creadora y —consecuencia el uno del otro— el florecimiento de fanatismos impenitentes”³⁸. Factores tiene en cuenta el protagonista-narrador de *Aitana* cuando, en el capítulo XXII, hace recaer la conversación por las pendientes abruptas del Apocalipsis, señalando que “mientras exista un ser humano capaz de amar, la ira de Dios no se verterá en castigos apocalípticos sobre el mundo”³⁹. Pesimismo y decadentismo, aunados a un sentimiento milenarista, invaden la novela ulterior de Espinosa como consecuencia del rechazo social hacia la figura del escritor “puro”, del “arte por el arte”. Este rechazo hace que el protagonista de *Aitana* incurra en el escepticismo, en la debilidad de la voluntad y en la necesidad de estimulantes y narcóticos que no modifican su decadencia, sino que la agravan.

36 *Apud* Carlos Rincón, “Magia. Historia de un concepto estético”, *La palabra como provocación. Magia, versos y filosofemas*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 14.

37 Germán Espinosa, *Ensayos completos*, p. 13.

38 *Ibidem*, p. 89.

39 Germán Espinosa, *Aitana*, p. 315.

A principios de 2007, probablemente por el exceso de tabaco y licor, Espinosa fue aquejado por un cáncer de garganta que lo postró en cama. Aun en su lecho de enfermo, después de la publicación de *Aitana*, se consagró a escribir pequeños ensayos o reflexiones sobre su carrera literaria, notas que, un año después de su muerte, a finales de 2008, sus editores publicaron con el título de *Herejías y ortodoxias*. En tales apuntes, tomados durante su convalecencia, Espinosa se supo “enfermo, viudo, casi desvalido, en cama”, pero en ningún momento desdichado, pues también sintió haber “cumplido en la vida un cometido”⁴⁰. Este cometido no era exactamente el de la gloria o la fama, sino el de la hermandad literaria: “Que me recuerden cuando conmigo paladeaban, en mi sala, un vaso de ese Vat 69 que tan íntimamente nos hermanó. Y mientras escuchábamos, a su abrigo reconfortante, uno de esos boleros cubanos que tanto me gustaron. Sí, que me relacionen con esas notas...”⁴¹.

De modo que, al no tener una concepción positivista del mundo como modelo de conocimiento verdadero, Espinosa invitaba a no despreciar o desdeñar la bohemia en cafés y tertulias, como tampoco los temores supersticiosos y religiosos. Para concluir, podría decirse que la preocupación trascendentalista de Espinosa por la reencarnación y la transmigración de las almas, al no instituirse en ninguna religión o teología positiva, sino en un gozo dionisíaco, sugiere una perspectiva biopolítica⁴². La botella de whisky Vat 69, una de las más baratas del mercado, encarna una suerte de Dionisos, el poderoso mediador entre la *polis* (la ciudad) y el *zoo politikon* (el animal político). Es decir, el alcohol y la música de la vida bohemia encarnaron, para Espinosa, un culto dionisiaco que introduce, más que lo *apolíneo* de la institución académica, editorial o estatal, las verdaderas nociones de cosmopolitismo y humanismo.

40 Germán Espinosa, *Herejías y ortodoxias*, Bogotá, Taurus, 2008, p. 103.

41 *Ibidem*, p. 163.

42 Sobre el concepto de “biopolítico”, véase Carl Kerényi, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Nueva York, Princeton U. P., 1996.

Miscelánea

La dedicatoria de los *Proverbios morales* de Alonso de Barros a García de Loaysa Girón

ERNESTO LUCERO

Universidad de Jaén

Título: La dedicatoria de los *Proverbios morales* de Alonso de Barros a García de Loaysa Girón.

Resumen: Después de la publicación de su *Filosofía cortesana* en 1587, Barros no volvió a tomar la pluma hasta 1598. A pesar de ello, es evidente que a través de las letras reclamará el amparo de un nuevo patrón en ese delicado momento de transición al reinado de Felipe III. En este trabajo estudiamos la elección de García de Loaysa como dedicatario de sus *Proverbios morales* y su infructuoso resultado desde la perspectiva de los estudios sobre la Corte, teniendo en cuenta nueva documentación de archivo.

Palabras clave: Alonso de Barros, García de Loaysa Girón, *Proverbios morales*, Dedicatorias, Corte, Patronazgo, Mecenazgo.

Fecha de recepción: 4/10/2019.

Fecha de aceptación: 5/12/2019.

Title: The Dedication of the *Proverbios morales* of Alonso de Barros to García de Loaysa Girón.

Abstract: After the publication of his *Court Philosophy* in 1587, Barros did not write again until 1598. Otherwise, it is evident that he claims with his books for protection from a new sponsor in that delicate moment of transition towards the kingdom of Philip the Third. In this paper, we look into the choice of García de Loaysa for the dedication in *Proverbios morales*, according to the studies about the Court, and considering new documentation from antique archives.

Key words: Alonso de Barros, García de Loaysa Girón, *Moral Proverbs*, Dedications, Court, Patronage, Sponsorship.

Date of Receipt: 4/10/2019.

Date of Approval: 5/12/2019.

Alonso de Barros escribió solamente dos libros, separados por más de una década: la *Filosofía cortesana*, dirigida al secretario Mateo Vázquez de Lecca, y los *Proverbios morales*, cuya dedicatoria a García de Loaysa Girón nos va a ocupar en estas páginas¹.

Nuestro autor es un cortesano nacido en una familia de la oligarquía segoviana muy ligada al servicio de la corona. Desde la muerte de su

1 Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, Madrid, Pedro Madrigal, 1587, y *Proverbios morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1598.

padre en 1563, obtiene un puesto de aposentador en la corte de Felipe II y será nombrado escribano mayor de rentas de la merindad de Santo Domingo de Silos en 1587. Este último oficio lo obtiene el mismo año y casi inmediatamente después de publicar una exitosa versión del juego de la oca titulada *Filosofía cortesana*, donde se mostraban las dificultades de un aspirante en la corte de Felipe II, así como los mecanismos que podía utilizar para vencer a la adversa fortuna y favorecer sus pretensiones. En la consecución de esta escribanía fueron determinantes sus vínculos con Mateo Vázquez, tal y como hemos explicado en otro lugar². Es preciso hacer constar, antes de proseguir, que las dedicatorias eran una manifestación superficial, si se quiere, de la relación clientelar entre el escritor y su dedicatario, generalmente un noble, que podía interceder por él en la concesión de algún tipo de prebenda o que, cuando menos, contribuiría a la onerosa edición. Once años más tarde tomaría la pluma de nuevo y dedicará sus *Proverbios morales* a don García de Loaysa Girón. En la elección del personaje pensamos que existe una cierta afinidad personal, además de importantes razones ideológicas que vamos a tratar de desglosar desde la metodología de los estudios sobre la Corte; así como un objetivo concreto —a juzgar por la información de archivo que conocemos—, que a la postre no se cumplirá.

Antes de referirnos al dedicatario, conviene conocer la naturaleza del libro y las condiciones biográficas del autor en su gestación. Los *Proverbios morales* son una colección de refranes rimados que se enuncian con algún artificio expresivo y que pueden leerse en su conjunto como libro de avisos. A juzgar por la estructura acumulativa de la obra, siempre abierta a la adición indeterminada de nuevas unidades, es posible que Barros la concibiera sin un cierre claramente previsto y sin término preciso; por el contrario, puede ser también que el volumen estuviera concluido tiempo atrás, en espera de la mejor ocasión para pasar a letras de molde. Nada podemos inferir de la particular cantidad de proverbios de que consta³. De lo que estamos persuadidos es de que el proceso finalizó cuando Barros halló la manera de rentabilizar su empeño.

2 Ernesto Lucero, “La dedicatoria de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros a Mateo Vázquez de Lecca”. *Libros de la Corte*, 19 (2019), pp. 33-53.

3 El libro recoge 1063 proverbios. La imperfección del número condujo a otros a completar los 1100 en ediciones posteriores.

Por otra parte, estos refranes pretenden cifrar y difundir pequeñas píldoras de sabiduría para conocimiento general. A este asunto se refiere la primera parte de la dedicatoria a García de Loaysa, lo mismo que otros textos de los preliminares, como el poema introductorio de Lope de Vega. Así se expresa también Hernando de Soto en su elogio de la obra:

Yo hallo que es el autor destos *Proverbios* un epitomista de toda la moralidad que los antiguos filósofos escribieron [...]; son una cifra clara y distinta de todo lo que dilatadamente, y aun, si se puede decir, con prolijidad, trataron los antiguos⁴.

No sorprenderá entonces que desde el manido tópico de la humildad, invoque Barros la autoridad de un personaje como García de Loaysa para la transmisión de esas “sentencias de gravísimos filósofos a pocas palabras continuadas”, pues, como veremos, se trata de un hombre de altura intelectual y cuya biografía se corresponde asimismo con los afanes pedagógicos que explícitamente manifiesta el autor en la dedicatoria.

El momento en que Barros publica la obra es crucial para comprender bien la situación y a él nos vamos a referir de nuevo más adelante desde otra ladera. Durante la década de 1580, Alonso de Barros fue pretensor en la Corte. Envió a lo largo de esos años numerosos memoriales reclamando mercedes de todo tipo, pero sobre todo un oficio real de mayor importancia que el cargo de aposentador que ostentaba o, cuando menos, un segundo puesto compatible con el anterior. No obstante, cuando acude a García de Loaysa, Barros ya no es aquel cortesano maduro, con ínfulas nunca totalmente satisfechas, del círculo de Mateo Vázquez. La

4 La cita se halla en el “Elogio en alabanza de los proverbios que ha escrito Alonso de Barros, criado de su majestad, por Hernando de Soto, contador de su casa de Castilla”, que figura en la plana 7 del primer cuaderno, sin foliación, de los *Proverbios morales*, 1598. En la misma línea abunda Mateo Alemán, quien considera que el autor ha “sacado por alambique la quintaesencia de la ética, política, económica, recogiendo las flores de mayor olor y mejor vista, consejos y sentencias de gravísimos filósofos, griegos y latinos; y lo que más admira es que lo que cada uno dellos quisó decir y dijo con discurso de razones y largas enarraciones, aquí lo traza diferentemente porque, hablando bien, dice mucho, breve y claro, con palabras azucaradas en sonoro verso para que mejor queden impresas en el alma” (“Prólogo de Mateo Alemán, criado del rey, nuestro señor, al letor”, *ibidem*, pp. 10-11).

información de archivo de que disponemos avala una aceptación tácita de su lugar en la Corte, resignada o no, pues lleva años sin solicitar favores significativos a la altura de 1598. El segoviano ha superado hace ya tiempo los cincuenta años y pensamos que le mueve más ordenar su vida y su muerte que la zozobra política derivada del inminente cambio de reinado cuando redacta las pocas líneas que estamos comentando.

La edición de Luis Sánchez lleva privilegio de 9 de septiembre y tasa de 10 de octubre de 1598. Durante el verano inmediatamente anterior, Felipe II agoniza. García de Loaysa, que atendió sus últimas necesidades espirituales, fue nombrado arzobispo de Toledo el día 8 de julio y su consagración se produjo el 16 de agosto. A este hombre de la máxima confianza del rey, y al calor de su elevación a arzobispo de Toledo, endereza Alonso de Barros la dedicatoria de sus *Proverbios morales*. Aunque quizá todo apunte a que se trata de un libro terminado a la búsqueda de un mecenas más que de una obra de encargo o del reconocimiento de un patrón habitual, Barros debía de conocer al sacerdote desde muchos años atrás y seguramente sus vínculos se habían estrechado más a partir de mediados de la década de los noventa. Esta hipótesis se sostiene sobre algunos datos de la vida del obispo y a propósito de ciertas costumbres personales y de la cercanía ideológica entre García de Loaysa y Alonso de Barros, en la órbita del partido castellanista.

García de Loaysa es un personaje con algunas aristas que requieren una revisión biográfica⁵. Hombre de confianza del rey, es desde 1584

5 La bibliografía sobre este personaje suele aportar aproximadamente los mismos datos biográficos, casi reducidos a su ascendencia noble y a su *cursus honorum* o “hebra de empleos”, como se decía entonces. Véanse: Ángel Fernández Collado, *Obispos de la provincia de Toledo: 1500-2000*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 2000, pp. 76-77, y José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (eds.), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía hispana*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998, p. 418. Algunos datos poco frecuentes pueden hallarse en Baltasar Porreño, *Vidas de los arzobispos de Toledo: años 1280-1618*, Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms/13027, 3, ff. 209r-24v. Tenemos varios retratos suyos, entre los que destacan un óleo anónimo, propiedad de la Biblioteca Nacional de España, recogido con el núm. 4925 en Elena Páez Ríos, *Iconografía española. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, BNE, 1966; y el conservado en la colección Borbón-Lorenzana, dentro del Fondo Casiano Alguacil, que pertenece al Ayuntamiento de Toledo.

capellán y limosnero mayor⁶ y desde el año siguiente se convierte en preceptor del príncipe⁷, cargo que lo constituye en un potencial patrón cortesano. Este nombramiento no contentaría a todos. Si bien no suele recibir tacha por su dedicación al estudio⁸, no faltará quien entienda que con eso no basta y critique la inexperiencia vital del personaje. Así lo hará, por ejemplo, el obispo de Guadix en una epístola a Mateo Vázquez de 15 de marzo de 1586, donde dice:

En Almería supe la merced que su Majestad ha hecho al señor García de Loaysa, amigo de vuestra merced. Yo le he sido íntimo y aficionado servidor treinta años y como tal puedo certificar a vuestra merced que aunque son muchas cosas las que sabe, no son pocas las que ignora. Supo siempre y sabe servir con rigor a nuestro señor, sabe lenguas, matemáticas, astrología, lógica, filosofía, metafísica, teología de la Complutense; mas, juntamente con esto, ignora mil cosas: jamás supo hablar con mujer en buena ni en mala parte ni tomar los naipes en las manos ni cerrar la bolsa ni la puerta de su casa

6 José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti (eds.), *La monarquía de Felipe II: La Casa del Rey*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2005, 2, p. 253. Véase también el capítulo dedicado a la capilla real, que trata sobre la unión de los dos oficios y las reformas que en tales cargos acometió García de Loaysa en José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (eds.), *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, 1, pp. 349-458. Puede tratarse de una merced por su asesoramiento al marqués de Velada durante el Concilio de Toledo de 1582, a juicio de Santiago Martínez Hernández, *Don Gómez Dávila y Toledo II Marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III (1553-1616)* [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 296. Véase también Juan Carlos Rodríguez Pérez, “Los caballeros andantes y el preceptor real. Libros de caballerías en la biblioteca de García de Loaysa Girón (1534-1599)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, XLIII, 1 (2018), pp. 133-56 (136).

7 Después del experimento frustrado de la educación del príncipe Carlos (Geoffrey Parker, *Felipe II: La biografía definitiva*, Barcelona, Planeta, 2012, pp. 394-438), Felipe II considera crucial que el equipo pedagógico del heredero goce de vínculos estrechos, de manera que el nombramiento de Loaysa como preceptor de su hijo viene en buena medida condicionado por la previa asignación de Zúñiga. Véase Gil González Dávila, *Historia de la vida y hechos del gran Monarca amado y santo Rey Felipe III el maestro Gil González Dávila, su cronista*, Madrid, BNE, Ms/7259, p. 17.

8 Véase el anagrama lisonjero que recoge Baltasar Gracián en el discurso 32 de su *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa, Madrid, Castalia, 1980, 2, p. 51.

a los pobres... ni sabía en Alcalá más calles que las de su casa hasta la iglesia y escuelas; y con todas estas ignorancias le vemos maestro del mayor príncipe que hay en la tierra. Guarde nuestro Señor al discípulo y a su majestad tantos y tan bienaventurados años cuantos para el bien de la cristiandad son necesarios⁹.

Aunque la semblanza pinta un personaje sin habilidades cortesanas, Loaysa dista mucho de carecer de ellas¹⁰, como veremos, pero es probable que sus nobles hábitos sean precisamente lo que codicia el rey en el educador de su hijo, ya que su programa va más allá de lo meramente académico: se pretende lograr una personalidad política virtuosa¹¹. Virtuosos son los “sabios maestros” del príncipe, que Mariana describe —se refiere al marqués de Velada y a García de Loaysa— en el prólogo de la obra *De rege et regis institutione* como “hombres eminentes de los que quedan pocos en nuestros tiempos, de singular sencillez en sus costumbres, de gran amabilidad y prudencia”¹². Estas cualidades de la virtud, la sobriedad de su vida y de

9 Se halla en IVDJ, env. 94, núm. 92. Recogen esta importante etopeya tanto Geoffrey Parker, *op. cit.*, p. 934, como José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (eds.), *op. cit.*, p. 224.

10 Por el contrario, la ambición cortesana del prelado fue criticada en el *Norte episcopal*, de Bartolomé de Villalba y Estañá. Véase Fernando Bouza, “Triste obispo en el peligro de la corte. El *Norte Episcopal* de Bartolomé de Villalba y Estañá y la literatura de corte hacia 1600”, en *Estudios en homenaje del profesor Teófanes Egido*, eds. María Ángeles Sobaler Seco y Máximo García Fernández, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, 1, pp. 183-200.

11 De su exigencia personal y del ascetismo de Loaysa da muestra su prohibición de que los curas llevasen barba o vestidos de seda so pena de excomunión. Sobre este momento histórico, los primeros capítulos de Feros son imprescindibles para comprender la situación (Antonio Feros, *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002, pp. 31-139). Parece que la visión de Felipe II sobre estos personajes no es tan entusiasta como la de Mariana, pero pueden crear el ambiente adecuado para la formación del príncipe. Recuérdese que a la muerte de Zúñiga, en 1586, se incorporaría Gómez Dávila, marqués de Velada, que es hechura de Moura.

12 Juan de Mariana, *La dignidad real y la educación del rey*, ed. Luis Sánchez Ages- ta, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, p. 7; Fernando Centenera Sánchez-Seco, “Dos cartas de Mariana y García de Loaysa: Del gobierno civil al eclesiástico y otras notas intelectuales”, *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, IX (2015), pp. 23-42 (p. 23).

algunas de sus medidas de gobierno eclesiástico, amén de su perfil pedagógico, pesaron sin lugar a dudas en la elección de Barros para procurar su patronazgo en una obra, a fin de cuentas, de *institutio*. Se trata de una personalidad que toma el testigo de Mateo Vázquez, destinatario de esa carta, patrón de la facción castellanista, que intervino para que se adjudicara a Loaysa el papel de preceptor en palacio¹³. A Mateo Vázquez sirvió Alonso de Barros y se preció, incluso, de su amistad. Ambos compartían con García de Loaysa una importante dedicación al trabajo, proverbial en el infatigable secretario de Felipe II. Mateo Vázquez gozaba además de una fama de austeridad que, como en el caso de Loaysa, quizá superase sus merecimientos¹⁴, y los dos son hombres de iglesia y, por tanto, célibes, esto último como el propio Barros. Martínez Millán estableció ya en 1996 los nexos de Alonso de Barros con esta facción por su clientelismo con Mateo Vázquez y también por sus lazos con García de Loaysa¹⁵. La proximidad entre los dos patrones declarados de nuestro autor nos obliga a pensar que, por lo menos, cabe la posibilidad de que se conocieran ya entonces. Por si no bastase, las actividades de García de Loaysa como limosnero mayor también lo vinculan a los esfuerzos que Alonso de Barros invertirá en la reforma de la beneficencia, como tendremos ocasión de estudiar¹⁶.

A partir de entonces, asoman fisuras entre los dos patrones. Por los años de su nombramiento como preceptor del príncipe, García de Loaysa

- 13 Existe un hilo entre los valedores de Barros, como demuestra la carta de Jerónimo de Montalvo a Mateo Vázquez de 2 de noviembre de 1585, que señala la intermediación del secretario en el nombramiento de don García como preceptor del príncipe (Santiago Martínez Hernández, *op. cit.*, p. 348).
- 14 José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, “Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros”, *Hispania* LXV, 221 (2005), pp. 813-846, y “Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros, 2, La biblioteca”, *Hispania Sacra*, LXVI, 1 (2014), pp. 35-65.
- 15 A pesar de las desavenencias de este con el cardenal Espinosa, el patrón de Mateo Vázquez, debidas quizás a una aspiración común (José Martínez Millán, “Un curioso manuscrito: el libro de gobierno de espinosa. Su red clientelar”, *Hispania*, LIII, 183 (1993), pp. 299-344).
- 16 Hay otra conexión: no se ha dicho nunca que Alonso de Barros obtuvo una comisión en 1588 para la averiguación de las alcabalas de Talavera, tierra de la familia del clérigo que nos ocupa (AGS CCA, leg. 642, núm. 59). Sobre la conexión del apellido con dicha población, véase José-Carlos Gómez-Menor Fuentes, “Los Loaysas de Talavera de la Reina, señores de Huerta de Valdecarábanos”, *Anales toledanos*, XXVI (2014), pp. 353-380.

se convirtió —junto a fray Diego de Chaves— en la máxima autoridad del reino en cuestiones morales y religiosas, participando en la confección del catálogo de libros prohibidos de 1583 y llevando las riendas de la Junta de Reformación; pero más determinante aún fue su control en la dispensación de oficios eclesiásticos, donde relevó a un Mateo Vázquez, ya en franca decadencia, que se mostraba incapaz de consolidar su posición en la sucesión de Gaztelu para ese decisivo cometido¹⁷. Más tarde, Loaysa será gobernador del arzobispado de Toledo¹⁸ y sustituirá en el cargo al archidióque Alberto cuando lo abandone para casarse con Isabel Clara Eugenia y dirigir el destino de Flandes¹⁹. En su ascenso cortesano, García de Loaysa llegó a alcanzar algunos de los principales cargos del gobierno de la Monarquía: actuó en la Junta de Gobierno que asesoraba al príncipe, formó parte del Consejo de Estado en 1598 y fue un personaje bien relacionado con los principales ministros del rey, aquellos que el monarca recomendará a su sucesor mantener a su lado. No podemos concluir este bosquejo sin señalar que se trataba además de un hombre culto, autor de algunas obras eclesiásticas, y de un bibliófilo extraordinario, que dejó a su muerte una biblioteca de unos 3000 títulos, entre los que destacaba un fondo griego notabilísimo, con adquisiciones de gran entidad. Fue, seguramente, un gran mecenas truncado²⁰.

17 Véase José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti, *op. cit.* p. 223 y ss.; particularmente, la carta entre estos dos patrones del año 1586 (*ibidem*, p. 230).

18 Sobre sus actuaciones y reformas como gobernador, véanse Manuel Gutiérrez García-Brazales, “El Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo”, *Anales toledanos* XVI (1983), pp. 63-138; y “El Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo (2^a parte)”, *Anales toledanos* XXV (1988), pp. 109-147.

19 Había quien esperaba mucho de este nombramiento: Francisco de Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1605; Toledo, Diputación provincial, 1974 (ed. facsímil), p. 273. Seguramente, Barros también.

20 Loaysa tiene una conexión importante con los talleres de imprenta en el desempeño de sus oficios y en la conformación de su biblioteca. Entre sus amigos se cuenta Plantino, que le dedicó un libro (Fernando Bouza, *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, p. 162). En el rastreo de obras a él dedicadas hemos hallado títulos que se remontan a su nombramiento como maestro del futuro Felipe III. No obstante, el número de libros encomendados al cardenal Quiroga supera con creces los que le destinaron, como es natural, teniendo en cuenta su muerte súbita (véanse Yolanda Clemente San Román, *Típobibliografía Madrileña: La imprenta en Madrid en el s. XVI (1566-1600)*, Kassel,

Una vez recorrido someramente el itinerario biográfico de García de Loaysa y tras haber señalado algunos nexos con nuestro autor, o con su común patrón, Mateo Vázquez, podemos replantearnos la pregunta doble que da origen a este trabajo; es decir, por qué Barros lo elige en 1598 como dedicatario de su segundo y último libro²¹ y si dicha decisión cumplió su propósito.

El vínculo que condujo a la dedicatoria fue, sin duda, la participación de Alonso Barros en los intentos de reforma de la beneficencia de la parroquia de San Martín, en la estela de Miguel Giginta, junto a Mateo Alemán y, señaladamente, Cristóbal Pérez de Herrera. Hemos advertido que Alonso de Barros no es un escritor prolífico. Sin embargo, su presencia en los círculos intelectuales de final de siglo está acreditada en los paratextos de diversos libros, donde participa activamente; preliminares que esclarecen las redes ideológicas y personales que se tejen entre políticos y reformistas, entre quienes proponen actuaciones sobre los problemas más acuciantes de la Monarquía hispana y quienes han de llevarlas adelante. El libro de Pérez de Herrera concita a varios de los sujetos que nos interesan ahora. Este autor fue cliente de Rodrigo Vázquez de Arce, presidente del Consejo y también miembro de la mencionada Junta de Reformación, que se ocupaba de las prospectivas para el amparo de pobres. Vázquez de Arce es un castellanista duro, como declara el nuncio papal, un personaje difícil para los intereses romanos. En esa misma Junta y a ese mismo Consejo se sentaba García de Loaysa, a la sazón limosnero mayor, puesto que lo facul-

Reichenberger, 1998; Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 1991; Francisco Escudero y Perosso, *Tipografía hispano-lense: Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Clásicos Sevillanos, 1999). Su biblioteca se encuentra inventariada en AHPM, Juan de la Cotera, leg. 1.811, 1501-1688. Sobre ella ha escrito, entre otros, Gregorio de Andrés, que calcula su valor total en torno a 20.000 ducados, una pequeña fortuna. Barros habría tardado 250 años en obtener esa cantidad con los gajes de su oficio de aposentador (Gregorio de Andrés, “Colecciones cardenal Mendoza y García de Loaysa”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII (1974), pp. 5-65). Sobre la biblioteca, véase José María Fernández Pomar, “Libros y manuscritos procedentes de Plasencia Historia de una colección”, *Hispania Sacra*, XVIII (1965), pp. 33-102; y “La biblioteca del arzobispo don García Loaysa Girón. Revisión de la lista de manuscritos”, *Archivos leoneses*, XXXII (1978), pp. 215-71; también Juan Carlos Rodríguez Pérez, *op. cit.*

21 Recordamos al lector que Mateo Vázquez había fallecido en 1591.

taba para el reparto de la limosna real. Para Barros debía de tratarse de una figura que permitía desde su posición política una transición suave —bajo el manto de un personaje cercano al próximo e inminente monarca, de quien había sido maestro—, hacia los nuevos tiempos que se avecinaban. Volveremos enseguida a retomar estos círculos polemistas, pero antes debemos dilucidar la adscripción faccional de García de Loaysa, sobre la que restan algunos interrogantes que es necesario plantear.

Que Felipe II lo consideraba un hombre leal parece fuera de duda en atención a los cargos que puso en sus manos. Loaysa abogó por la reforma de la Iglesia dentro del proceso de confesionalización impulsado por la Monarquía hispana y acometió una profunda reordenación del arzobispado en la línea tridentina²²; pero la proximidad del cambio de siglo y de la sucesión dinástica lo llevaron a establecer contactos que quizá sugieren un acercamiento cada vez más acusado al incipiente partido papista que Aldobrandino estaba tratando de organizar alrededor del príncipe. Así lo muestran algunos despachos en que se manifiesta servidor de la familia del nuncio de manera llana, sobre todo desde mediados de los años noventa²³. Este movimiento, aparentemente contradictorio con su iden-

22 Fernando Centenera, *op. cit.*, 2015, pp. 28 y 33; Manuel Gutiérrez, *op. cit.*, 1983, p. 77.

23 En este sentido, el propio Martínez Millán sostiene que “su tendencia papista se mostró claramente cuando apresaron a Roa Dávila, pues se apresuró a felicitar al nuncio por su actuación contra un clérigo «a quien se le había concedido el priorato contra su voluntad»” (José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, *op. cit.*, pp. 36-37). El pensamiento de Loaysa difería del de Juan Roa también en su defensa de la venida del apóstol Santiago a España (véase Javier Alvarado Planas, “Roa Dávila, Juan”, Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico español*), asunto sobre el que volveremos. Martínez Millán aporta además una serie de cartas en las que Loaysa se muestra servidor de la familia Aldobrandini (José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, *op. cit.*, pp. 35-36; Ricardo Hinojosa, *Los despachos de la diplomacia pontificia en España*, Madrid, B. A. de la Fuente, 1896, Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2016, p. 348). Sobre la reconstrucción del partido papista y la caída de la facción castellanista, véase José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, *op. cit.*, pp. 31-116, que prueban, en síntesis, que a la hora de la muerte de Felipe II existe un grupo cohesionado en torno a Roma tanto en lo político como en lo espiritual. El propio rey se da cuenta de que “la evolución de la Monarquía debía sucumbir al modelo ideológico y religioso católico-romano, cuya política debía depender de los designios del pontífice” (véase Esther Jiménez,

tidad faccional, supone en realidad la búsqueda de un lugar de privanza en la Corte que viene, sabedor de que, a pesar de sus lazos con el futuro soberano, no gozará del *placet* de Lerma.

La asimilación no fue exitosa, a su pesar. La propia designación de Loaysa como sustituto del archiduque, aunque natural por su desempeño anterior en la gobernación del arzobispado, es interpretada de manera muy diversa por según quién. Sus apologetas señalan el interés romano en el nombramiento, la inclinación del pontífice y hasta la solicitud deudora de un príncipe agradecido, que lo quiere bien²⁴; responden otros que se trata de un ascenso para apartar al clérigo de las instancias de poder y alejarlo —bien que dignamente— de la Corte²⁵. Las maniobras de Lerma parece que se orientan en esta dirección, haciendo caer a Vázquez de Arce y a nuestro personaje, entre otros, a quienes atribuye los *injustificados* rumores acerca de la falta de capacidad de gobierno del nuevo monarca, hecho que achacan sus detractores a su ambición personal. No es un asunto banal y tiene trazas de verdad: cuando Felipe II, preocupado por el talento de su hijo para reinar, solicitó un informe en 1596 sobre su progreso, García de Loaysa describió el carácter de su discípulo y propuso

“La reestructuración de la compañía de Jesús”, en *ibidem*, pp. 56-92, en concreto, p. 89). No era un movimiento insólito: también Velada avanza por esa senda en 1598 (José Martínez Millán, “Evolución de la Monarquía hispana: de la *Monarchia Universalis* a la Monarquía católica (siglos XVI-XVII)”, en *Hispanismos del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, ed. Leonardo Funes, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 107-130; p. 115).

24 Gil González Dávila, *op. cit.*, ff. 30r-32r.

25 Es un caso semejante a la costumbre que expone, *mutatis mutandis*, José Martínez Millán, “Las élites de poder durante el reinado de Carlos V”, *Hispania*, XLVIII (1988), pp. 103-167 (167). En este sentido se pronuncia Vitríán, que asegura que murió de “fiebre de ambición” (Antonio Feros, *op. cit.*, p. 128). Muy importante para esta interpretación es que Felipe III no le permitiera continuar en los cargos sujetos a la capilla real casi de inmediato: “Loaysa, en definitiva, fue apartado de la corte mediante su promoción al digno retiro del arzobispado de Toledo” (José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, *op. cit.*, p. 362), el mismo pago que recibió Cisneros por sus servicios como responsable de la educación del futuro Felipe II. También son vanos sus esfuerzos y los de Moura, de modo que “la Junta de Gobierno fue disuelta”. Véase Santiago Fernández Conti, “La nobleza cortesana: Don Diego de Cabrera y Bobadilla”, en *La corte de Felipe II*, ed. José Martínez Millán, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 229-270 (pp. 265-266).

una batería de medidas para conducirlo²⁶ que, pasados los años, pudo haber desencadenado la desafección del futuro Felipe III. Más importante todavía será su infructuoso intento de alejar a Lerma, de claro ascendiente sobre el entonces príncipe²⁷. Este error cortesano le pasó factura. En efecto, muy pocos días después de subir al trono, Felipe III le retiraría los honores de limosnero mayor y capellán mayor a su maestro —para dárselos a su sobrino, Álvaro de Carvajal²⁸— y se le ordenaría marchar a servir en su sede de Toledo, con lo que su arzobispado se transforma en un ascenso envenenado, si se permite la expresión. Es más, algunos conceden que la causa de que el fallecimiento de Loaysa se produjera solo unos meses después se halla justamente en la tristeza que le produjo su caída en desgracia ante su antiguo alumno²⁹, aunque ese “dolor de costado” parece debido a circunstancias más pedestres³⁰. Otros testimonios a la muerte del arzobispo, provenientes de hechuras del marqués de Denia, resultan mucho menos amables y, por eso mismo, determinantes. Por ejemplo, escribía Ramírez de Prado a Lerma: “Esta mañana a las cinco murió el arzobispo de Toledo, muy en paz de todos; era mala bestia”³¹.

García de Loaysa murió en febrero de 1599, en Alcalá de Henares, sin llegar a tomar posesión de su cargo *in situ*. Una de las sombras de esos días se cifra en interpretar la reticencia del obispo no tanto a abandonar la Corte, a lo que se vio compelido, como a acudir a Toledo. García de Loaysa se amparó en el retraso del palio, procedente de Roma, aunque

26 Gil González Dávila, *op. cit.*, ff. 25v-28r.

27 Véase, por ejemplo, Jehan Lhermite, *El pasatiempo: Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, ed. Jesús Sáenz de Miera, Aranjuez, Docecalles, 2005, pp. 224-25. En este sentido, el nombramiento de Lerma como virrey de Valencia o las tentativas previas de que pasase a Indias son intentos evidentes.

28 Esto sucede el 19 de septiembre de 1598; Felipe II había fallecido el día 13.

29 Francisco de Pisa, *op. cit.*, p. 273. Aduce las mismas causas Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegria, 1857, p. 10. El perfil bosquejado es, sin embargo, muy diferente.

30 José-Carlos Gómez-Menor, *op. cit.*, p. 357.

31 La carta es de 23 de febrero de 1599. También celebraron estos mismos personajes el fallecimiento de Vázquez de Arce pocos meses después (Antonio Feros, *op. cit.*, pp. 128-130). Mariana, en cambio, recordaba a su amigo como hombre “de condición muy apacible, alto y de rostro agradable” (Fernando Centenera, *op. cit.*, p. 24).

bien pudiera deberse —como señala Centenera a partir del intercambio epistolar con Mariana en 1598—³² a un deseo de aparecer investido con él fuera de su jurisdicción, para dar muestra del carácter primado de la Iglesia toledana gracias al honor de levantar la cruz, que le estaba reservado.

Este último aspecto nos aproxima a otro nudo de conexiones personales e ideológicas en la obra que le brindara Barros. Es bien sabido que, como a muchos moralistas de su generación, a García de Loaysa no le agradaba el teatro por su deshonestidad³³, pero no tiene inconveniente en ligar su nombre al de Lope de Vega, que participa en esos mismos preliminares a los *Proverbios morales*. La coincidencia de ambos personajes en lo ideológico tiene como timbre la ciudad de Toledo y el tema del primado de España. En lo tocante a este asunto, Loaysa sostuvo con decisión la preeminencia del obispo de Toledo sobre la iglesia de Santiago³⁴, que se lo disputaba con base en la devoción del apóstol. No es una cuestión menor para don García, que aborda el caso en un tratado de 1577 titulado “*De Primatu ecclesiae Toletanae*”, inserto en su *Collectio Conciliorum Hispaniae*³⁵, que suscitó una considerable polémica, a la vez que le proporcionó una fama notable, “pues publicaba el texto de las actas de la asistencia de Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo, al Concilio IV de Letrán, en el que afirmaba que la predicación del apóstol Santiago en España era

32 Véase *ibidem* y, también de Fernando Centenera, “Últimas confidencias entre Mariana y García de Loaysa: la grandeza de un arzobispado tan efímero como sus esperanzas para con el poder real”, *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas*, X (2016), pp. 59-74. Mariana advierte de que su nombramiento ha suscitado algunas envidias. Sin duda, su ascenso representó una amenaza para los intereses de algunos (Fernando Centenera, “Dos cartas”, p. 27).

33 Abraham Madroñal, “Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604”, *eHumanista/Cervantes* I (2012), pp. 300-332 (p. 316). El motivo es la corrupción de las costumbres tanto en el contenido de las comedias como en su representación. Mariana particulariza en las comedias de santos. Véase la opinión de Rodríguez sobre la posesión de libros de caballerías por parte de Loaysa.

34 Fernando Centenera, “Últimas confidencias”, p. 63. También Zaragoza entra en la disputa.

35 García de Loaysa, “*De Primatu ecclesiae Toletanae*”, en su *Collectio Conciliorum Hispaniae*, Madrid, Pedro Madrigal, 1593, pp. 263-302. Véanse en especial las pp. 284-285.

una mera invención”³⁶. Pensamos, por ello, que no vería con malos ojos la declarada proclividad de Lope hacia Toledo, lugar que había defendido durante su polémica estancia a comienzos de la década de 1590 en la conocida “querella fluvial”³⁷ y donde se asentará de nuevo pocos años más tarde, en 1604, aunque no aprobara los procedimientos del entorno del dramaturgo. Como ha explicado Abraham Madroñal, en lo referente a la primacía de la iglesia española no solo se producen falseamientos sobre la venida del apóstol Santiago a España, también se pergeñan en el bando toledano con un responsable máximo, el jesuita Jerónimo Román de la Higuera, muy amigo de Lope³⁸, que participó activamente en la frustrada creación de un nuevo santo toledano, San Tirso, a quien consagró una pieza³⁹. Pues bien, Alonso de Barros, que no da puntada sin hilo en materia de adulación, incorpora el título honorífico asociado al arzobispo de Toledo en su dedicatoria, participando, de este modo, en la citada polémica.

La presencia simultánea de algunos nombres en los mismos liminares presenta ante nuestra vista las complejas relaciones sociales e ideológicas de aquellos días. Lope, por ejemplo, incluyó algunos sonetos en el *Amparo de*

36 Ángel Fernández Collado, “García de Loaysa”, Madrid, Real Academia, *Diccionario Biográfico Electrónico*. Consulta: 5 de enero de 2017.

37 Antonio Sánchez Jiménez, *Lope: El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 94-96.

38 Abraham Madroñal, *op. cit.*, p. 302. Otro poeta vinculado a Toledo es Liñán (*ibidem*, p. 309), que aparece junto a Cervantes en los preliminares de la *Filosofía cortesana*, de Barros. En la misma academia toledana del conde de Fuensalida, que se reunió entre 1602 y 1603, pocos años después de los que nos conciernen, veremos también a Pérez de Herrera, que participa en las obras de los autores del bando de Lope.

39 La obra, que no se llegó a representar, se encontró en el centro de las disputas internas de la iglesia toledana. Lope escribió el texto en ocho días de mayo y junio de 1597 por encargo del corregidor Alonso de Cárcamo. Su posicionamiento del lado del falsario Jerónimo Román de la Higuera lo sitúa enfrente de Pedro Salazar de Mendoza, del deán Pedro de Carvajal, de Juan de Mariana y de otros miembros del entorno de García de Loaysa, enemigos también del teatro. Sobre todo ello es imprescindible el artículo de Abraham Madroñal, “*San Tirso de Toledo*, tragedia perdida de Lope de Vega”, *Hipogrifo*, 2.1 (2014), pp. 23-54. No sabemos si Alonso de Barros conocía esta situación cuando invitó a Lope a participar en sus *Proverbios morales*, el cual quizá intentase así congraciarse con el arzobispo. En todo caso, a pesar de las banderías, tienen todos en común la defensa de Toledo como sede primada y, según observa Madroñal, Loaysa trató en su momento de poner fin a la contienda entre Higuera y Salazar (*ibidem*, p. 33).

pobres de Cristóbal Pérez de Herrera, tratado publicado el mismo año que los *Proverbios morales*, aunque escrito con anterioridad, y obra y empeño en que tomaron partido decisivo Vázquez de Arce y el propio Loaysa Girón, desde tiempo atrás⁴⁰. Se trata de un texto en el que Barros rubricará una “carta epilogando y aprobando” dichos discursos, aunque el alcance de su intervención en la reforma va más allá, sin duda, y fue coincidente en momento e intención con las intervenciones de su nuevo patrón.

El protomedico interviene a principios de siglo en ciertas tertulias toledanas bajo la luz del Fénix⁴¹ y seguramente haya participado antes en algún cenáculo que frecuentase Alonso de Barros, a quien no solo le une una buena amistad. La propia creación de los *Proverbios morales* parece un ejercicio de técnica de academia, que fue imitado por Pérez de Herrera en su obra homónima que, aunque publicada en 1618, declara tener escrita desde la década de los noventa⁴². Por si no bastase, los *Proverbios morales* se insertan en aquella corriente toledana donde encuentra acomodo la reedición del libro de paremias con sus concordancias que compiló otro originario de la ribera del Tajo: Bartolomé Jiménez Patón, acérrimo partidario de Lope en las disputas quijotescas y gramático de enorme prestigio.

Existe un común interés por la lengua castellana en el grupo de Barros⁴³. Alemán concibió una ortografía, como Jiménez Patón⁴⁴, y escribe también

40 Cristóbal Pérez de Herrera, *Amparo de pobres*, ed. Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 21. Ya había reclamado a Loaysa su implicación y amparo de la reforma de la beneficencia Miguel Giginta en su dedicatoria de la *Atalaya de caridad*, Zaragoza, Simón de Portonariis, 1587.

41 Cavillac afirma que Lope y Pérez de Herrera se conocían desde los años 1578-1581 y que siempre se trataron con amistad (Cristóbal Pérez de Herrera, *op. cit.*, p. 12).

42 Anne Cruz se preguntaba hace años si el carácter artificioso y técnico de la poesía de academia era causa o síntoma del declive poético del siglo XVII (“Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, 17 (1998), pp. 49-58, p. 54); ya entonces vinculaba estas reuniones al contacto y medro cortesanos (*Ibidem*, pp. 51-52).

43 Hemos hecho referencia al asunto en nuestro trabajo paralelo sobre la dedicatoria a Mateo Vázquez de la *Filosofía cortesana*.

44 Respectivamente, *Ortografía castellana* (Méjico, Balli, 1609) y *Epítome de la ortografía latina y castellana* (Baeza, Pedro de la Cuesta, 1614). La *Elocuencia española en arte* reivindica a los escritores españoles al ser la primera retórica que ejemplifica a partir de sus textos, dentro de un plan educativo consciente. Escribió además una

un prólogo a los *Proverbios* donde elogia vivamente a su amigo Alonso, su “otro yo”, que le devolverá el favor en la primera parte del *Pícaro*, en el que también escribirá Hernando de Soto. Asimismo, Soto dedica a esta obra de Barros un prolífico y erudito encomio en que destaca no solo la brevedad de los refranes o la sabiduría que encierran, sino también “el lenguaje vulgar para comunicarlos”. Es una idea importante para todos: Barros elogia a su vez las *Emblemas moralizadas* de este contador con afanes reformadores por su empleo de la lengua romance en el género didáctico que aflora en el título, pues pone los lemas en castellano, exactamente como él mismo había hecho en su colección temática de emblemas de 1587: el juego de la *Filosofía cortesana*. Hernando de Soto, mucho más joven que Barros o Alemán, dedica con buen tino la publicación a Lerma. Barros, que erró el tiro en la dedicatoria a García de Loaysa, acaba de epilogar por las mismas fechas el *Amparo de pobres*, dedicado a Felipe III, y participa en una obra en honor del duque de Lerma, grandazo y nuevo patrón incontestable, y que concluye con un emblema a él referido. Es el signo de la hora⁴⁵.

Quizá nuestro aposentador solo pretendiera que García de Loaysa sufragara total o parcialmente los gastos de la edición de sus *Proverbios morales*⁴⁶. Loaysa no necesita a Barros: su linaje es claro —a diferencia de Mateo Vázquez, su primer dedicatario— y su vida, hasta donde se nos al-

“Apología de la lengua española” (Abraham Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 269-274). Jiménez Patón acometió una edición concordada de los *Proverbios morales* en 1615.

45 Alonso de Barros, *Proverbios morales*, núm. 833: “Ni es malo darse a partido / el que no puede escaparse”.

46 Javier Blas, María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, *Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco*, Madrid, BNE, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, p. 51. Ignacio García Aguilar mantiene que el empleo de las dedicatorias con fines instrumentales es “una práctica socialmente codificada” desde fechas muy tempranas y recoge una cita de Francisco de Osuna, quien en su *Segunda parte del Abecedario espiritual* (Sevilla, 1530) señala los cuatro fines que persiguen los autores con sus dedicatorias: “Algunos intitulan sus obras a personas de estado para ser favorecidos, y otros buscan personas ricas para que les hagan la costa, y también se suelen intitular a personas de mucha doctrina para tomar autoridad, y otros los ofrecen a personas espirituales como a quien tiene experiencia de lo que se trata en el libro” (Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, p. 161). García de Loaysa era un candidato que reunía varios de ellos conjuntamente.

canza, ejemplar, al menos en algunos aspectos. Incluso cuando pretenden desacreditarlo como maestro de Felipe III consagran una involuntaria loa a su rectitud moral, la misma que nos parece reconocer en nuestro autor, y a una religiosidad del todo sincera, como la que detectamos en Barros. Para Loaysa es una cuestión de imagen pública engarzada en el proverbial mecenazgo de las artes y de las letras de los arzobispos de Toledo y quizás asociada también a la polémica sobre el primado de las Españas.

En todo caso, la condición educadora e intelectual de García de Loaysa se avienen con la naturaleza del libro, y así se destaca en la dedicatoria, que trata de la sabiduría como cualidad específicamente humana para alcanzar la felicidad. La búsqueda del conocimiento y de la verdad cuestan tiempo y esfuerzo, por lo que Barros presenta estas pequeñas perlas que los condensan, estos dísticos proverbiales que favorecen la memoria y ahorran el esfuerzo que implica perseguir la sabiduría.

Todos los animales terrestres, todos los peces y las aves, por instinto natural, poco después de haber nacido saben lo que les basta para dar entero cumplimiento a su apetito, y de tal manera le alcanzan que, en teniendo compañía y el sustento necesario, ni quieren más ni tienen más que desear. Solo el hombre, con ser señor de todo lo criado, parece que es de peor condición que el más bajo de todos ellos, pues por mucho que viva, por mucho que estudie inquiriendo la verdad y encadenando deseos, procurando saber dónde está esta suma felicidad que pretende, nunca en esta vida la alcanza, ni puede, que no están libradas nuestras esperanzas sino donde no tiene poder la Fortuna de mudar el suceso de las cosas. Para esto hay tantos libros como vemos y tantos expositores que los unos son casi confusión de los otros; y no todos los hombres tratan deste estudio, porque a unos las muchas ocupaciones precisas o voluntarias que tienen para conservar la vida les estorban y, otros, por su natural y mudable condición, perdiendo con el miedo del trabajo la esperanza de alcanzarle, no le procuran; y cuando los unos y los otros siempre trabajen y siempre estudien, es tan corta la vida y tanto lo que hay que saber que, al mejor, tiempo les [sic] falta⁴⁷.

47 Alonso de Barros, *Proverbios morales*. La dedicatoria ocupa las planas 13-16 del primer cuaderno, que va marcado con calderones y carece de numeración, como ya hemos dicho con anterioridad, en la edición de Luis Sánchez.

En este contexto, se invoca la autoridad del prelado, doctor en teología, buen helenista, canonista reconocido y notable predicador, que posee una abrumadora biblioteca. Desde el tópico de humildad, se encomienda a la autoridad del destacado eclesiástico y, como acabamos de reseñar, participa en la disputada cuestión del primado de la iglesia toledada, que puede obedecer a intereses propagandísticos de su dedicatario y que ya constaba en portada. Por si no bastase, dentro de la idea de que su nuevo valedor supone un camino hacia el heredero al trono, Barros no se olvida de introducir de manera explícita el ascendiente que se le supone a don García sobre Felipe III, ante quien podría interceder como privado para la concesión de las eventuales pretensiones de su declarado criado, a pesar de que la relación maestro-discípulo había cesado años atrás. Veámoslo:

La materia es grave y el estilo humilde, y poca la autoridad de su dueño; por lo cual, forzosamente ha de faltar a la obra, y habiendo yo de buscar quien se la dé, de ninguno como de V. S. Reverendísima me puedo favorecer, que por linaje es de los calificados del reino, y por oficio maestro del mayor y mejor Príncipe de la tierra, y de su Consejo de Estado; y por dignidad, Primado de las Españas; y por letras y virtud, dignísimo de los títulos que tiene. Suplico a V. Señoría Reverendísima, con la humildad que debo, la admita debajo de su protección y amparo, para que con su favor sea estimado y recibido este mi trabajo con la voluntad que a V. Señoría le ofrezco, a quien guarde nuestro Señor muchos años, con el aumento de estado y felicidad de vida que sus criados deseamos.

Hemos repasado hasta aquí los múltiples nexos de los dos personajes, desde su afinidad personal hasta su pensamiento o su actividad reformista. La pertenencia de Loaysa al mismo partido, su asunción de tareas que venía realizando Mateo Vázquez hasta tomar el testigo como uno de los patrones castellanistas de relieve, su preocupación por los pobres, que desde su cargo de limosnero mayor se observaba y que consta en alguno de los testimonios que hemos traído aquí, el trato con Barros, que supuso su implicación conjunta en el proyecto de Pérez de Herrera en los años inmediatamente anteriores, o su perfil netamente intelectual lo convirtieron en un candidato idóneo. No solo eso, la obra remitía a su carácter

pedagógico, rememorando así su relación con el inminente nuevo monarca, manifestando una proyección futura de mucho interés a los ojos de nuestro escritor. Solo nos resta dilucidar la finalidad última que Barros pretendía, la merced cuya solicitud García de Loaysa debería amparar en el momento oportuno.

Aunque la muerte de Felipe II generó una comprensible incertidumbre en la Corte, hemos anticipado nuestra impresión de que a Barros le preocupa sobre todo la preparación del terreno para ordenar sus últimos años y su sucesión, pues había trazado un plan muy concreto y bien fundado. Nuestro autor necesitaba obtener la gracia del rey para transmitir su asiento de aposentador a Diego López de Burgos, con quien no le unía lazo familiar alguno. Dado que no conocemos la identidad de este nombre ni la naturaleza de su relación con Alonso de Barros, queremos pensar que, de no mediar vínculo afectivo de cualquier condición, nuestro cortesano pretendía retirarse, quizá a su Segovia natal, con una cantidad importante en su haber. De lo que estamos seguros es de que permaneció célibe y sin descendencia. La transferencia del puesto de aposentador se producía muy frecuentemente de padres a hijos, como sucedió en su caso, y, aunque alegará algún supuesto de cesión que tuvo lugar durante el reinado de Felipe II, ese será el motivo por el que el rey rechace la pretensión: “No conviene abrir puerta a esto cuando no es de padre a hijo, yerno o hermano”, sentencia⁴⁸. Esa razón pesa, pero también no contar con fuerza suficiente para mover el ánimo del monarca en sentido contrario. Hasta donde sabía Barros, García de Loaysa parecía una buena palanca y probó fortuna con ocasión de su nombramiento. No hubo lugar a su intercesión debido a su muerte prematura; pero de haber seguido con

48 AHN, Consejos, leg. 4416 (1600), núm. 137. La gracia, por definición, no se aplica de manera automática. En el memorial que Barros envía para dicha revisión del Consejo de Cámara, una segunda caligrafía indica dos casos semejantes al que nos ocupa: por una parte, Alonso de Ferrera adquiere el puesto por dejación de Pablo de Medrano en julio de 1582; por otra, Antonio de Robles, por dejación de Sancho de Briones. Hemos encontrado pruebas de esta última cesión, en 1576 (AGS, CCA, leg. 458, doc. 31). Esa segunda mano señala también que Barros aduce unos papeles sobre los servicios del candidato. Era común asociar a las solicitudes de dejación algunas informaciones sobre el posible sucesor, cuya traza hemos intentado hallar en los legajos correspondientes del Archivo de Simancas, sin resultado. El memorial puede leerse en AGS, CCA, leg. 828, doc. 87.

vida, su caída en desgracia y su apartamiento del centro de poder habrían hecho muy difícil que prosperara la aspiración de Alonso de Barros por el valimiento del antiguo preceptor del rey. La Muerte del Valedor⁴⁹ devuelve a Barros a la casilla de salida de su tablero de la *Filosofía cortesana* y lo aleja de la Palma de la Victoria, según ilustra el juego de 1587. Muerto don García, se imponía un nuevo comienzo que lo conducirá a participar en los preliminares de alguna obra destinada a Lerma antes de emitir sus últimos memoriales, tratando quizá de lograr el respaldo para una petición final que, sin duda, llegó demasiado tarde; se afanaba así en aplicar los mecanismos del medro que tantas veces había empleado en su larga trayectoria cortesana. Pero los tiempos son otros, las fuerzas pocas y esta vez no sería suficiente.

49 Así se llama la casilla que ocupa el número 46 del recorrido del juego. Más adelante, la Palma de la Victoria define la casa 63, la última.

"De una encina embebido en lo cóncavo". Las *Soledades* y la iconografía eremítica

HUMBERTO HUERGO CARDOSO
Carleton College

Título: "De una encina embebido en lo cóncavo". *Las Soledades* y la iconografía eremítica.

Resumen: Tanto Díaz de Ribas como Fernández de Córdoba opinaban que el título de las *Soledades* se refería al yermo de los Padres del desierto: "Los desiertos de Egipto, donde vivían aquellos monjes antiguos, se decían 'soledades' por 'yermo', que es lo mismo". ¿Es así? Alternando la filología y la historia del arte con la estética, este trabajo intenta demostrar: 1) Que el paisaje de las *Soledades* no se inspira en cualquier "lienzo de Flandes", sino específicamente en los paisajes con ermitaños al estilo de las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco o de la *Solitudo, sive vitae patrum eremitarum* (*Soledad o la vida de los padres ermitaños*) de Johan y Raphael Sadeler y Adriaen Collaert; 2) Que lo propio del paisaje con ermitaños flamenco no es el *beatus ille* horaciano, sino el "mudo horror divino" de las soledades del yermo, horror divino asociado desde siempre con la estética de lo sublime; 3) El último epígrafe intenta ir un poco más lejos y desentrañar la sublimidad de las *Soledades* más allá de la deuda con respecto al paisaje flamenco con ermitaños. Mi tesis es que lo sublime no debe entenderse como una simple elevación retórica, sino como una anti-retórica destinada a provocar, como dice pseudo-Longino, "el completo colapso del discurso".

Palabras clave: Bosco, Sadeler, Pintura flamenca, Ermitaño, Padres del desierto, Horror sagrado, Sublime, Negatividad.

Fecha de recepción: 12/7/2019.

Fecha de aceptación: 19/9/2019.

Title: "De una encina embebido en lo cóncavo". *The Soledades and the Hermitic Iconography*.

Abstract: Both Díaz de Ribas and Fernández de Córdoba believed the title of *Soledades* referred to the wilderness of the Fathers of the Desert: "The deserts of Egypt, where those ancient monks lived, were called 'solitudes' because of the 'wilderness', which means the same". Is this true? Alternating between philology, art history, and aesthetics this paper attempts to show: 1) That the landscape of the *Soledades* does not draw its main inspiration from any type of "Flemish painting", but specifically from that of the landscapes with hermits in the style of Bosch's *Temptations of Saint Anthony the Abbot* and the *Solitudo, sive vitae patrum eremitarum* (*Solitude or the Lives of the Fathers of the Desert*) by Johan and Raphael Sadeler and Adriaen Collaert; 2) That the main characteristic of the landscape with hermits is not Horace's *beatus ille*, but rather the divine horror of the sacred forests associated since the beginning with the Longinian sublime; 3) Taking a step further, in the last section I try to explain the sublimity of the *Soledades* beyond its debt to Flemish painting. My thesis is that the sublime should not be understood as a simple rhetoric of "elevation", but rather as an anti-rhetoric designed to provoke, as Pseudo-Longinus says, "the total breakdown of discourse".

Key words: Bosch, Sadeler, Flemish Painting, Hermit, Fathers of the Desert, Sacred Horror, Sublime, Negativity.

Date of Receipt: 12/7/2019.

Date of Approval: 19/9/2019.

Las ermitas de Córdoba, que son una fábrica de soledad como no hay otra

Ortega y Gasset, “Las ermitas de Córdoba”

Horror será, pero horror sagrado

Paravicino, “Oración fúnebre a Fray Simón de Rojas”

1. LA ESCUELA DE LA CABANÁ

Siempre he sospechado que el episodio de la primera *Soledad* que describe al peregrino transportado en el hueco de un árbol —“de una encina embebido / en lo cóncavo”¹— aludía a la iconografía de los padres del desierto, pero no me atrevía a afirmarlo hasta que tropecé con una referencia a ello en los *Comentarios a las Soledades* (h. 1625-1673) del olvidado Serrano de Paz. “Embeber” significa, como sabemos, ‘contener, encerrar, incluir en sí y dentro de sí alguna cosa’ (*Autoridades*, s. v.); y el reflexivo “embeberse”, ‘transportarse, divertirse y, en cierto modo, cebarse y complacerse tanto en alguna cosa que con dificultad se sabe dejar, a semejanza del que está embelesado y como enajenado fuera de sí’ (*Autoridades*, s. v.). El peregrino de las *Soledades* estaría, entonces, dentro y fuera de sí a un mismo tiempo, recogido en acto y desparramado en potencia. No sé si este peculiar encierro (esta peculiar libertad) sea “la metáfora de la escritura poética” (Étienne)² o “la imagen posible de un canal auditivo” (Blanco)³; pero sí me atrevería a decir que en términos históricos alude al

- 1 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, I, *Sol.* 1, vv. 267-268. Les agradezco a Jean-Pierre Étienne, Daniel Waissbein y Julio Baena la lectura del borrador. En particular, quiero agradecerle a Rafael Bonilla Cerezo el extraordinario celo con el que ha corregido el manuscrito y las muchas sugerencias que me ha hecho para mejorarlo.
- 2 Jean-Pierre Étienne, “Más acá de la nada: huecos y vacíos en la escritura barroca”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, II, pp. 11-26 (p. 24).
- 3 Mercedes Blanco, “Les Solitudes de Góngora: una poétique du paysage?”, en *Nature et paysages: l'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, eds. Dominique de Courcelles y Jean-Pierre Bat, París, École Nationale des Chartes, 2006, pp. 117-38: “Sa posture [del peregrino] elle-même paraît symboliser cette absorption,

retiro anacoreta, “que no hay cosa que provoque / a tan útil desengaño / como ver a un ermitaño / que vive en un alcornoque”⁴.

Las palabras de Serrano de Paz que merecen una explicación son las siguientes:

Y preguntará alguno por qué este peregrino se recoge en lo hueco de una encina y no llega a saludar a estas serranas, que parecía justo. Es esto lo que puede la enseñanza virtuosa en la regulación de las pasiones; *venía el peregrino de la escuela de la cabaña*, en donde comenzó a conocer al desengaño; y así no se junta a las serranas ni las saluda, antes se desvía de ellas⁵.

Catequesis aparte, la frase “escuela de la cabaña” se refiere a los padres del desierto, aquellos “ebrios de Dios” (Lacarrière) a los que “servíanles de celdas las concavidades de los peñascos, cuevas y chozas enramadas, hechas por manos de los mismos que las habían de habitar, que apenas cabía en ellas una persona recostada o puesta de rodillas”⁶. Serrano de Paz

le creux de l’arbre qui l’engloutit étant l’image possible d’un canal auditif ou d’une caisse de résonance” (p. 123).

- 4 Juan Arias Girón, “Las Batuecas”, *Semanario Pintoresco Español*, 5 de mayo de 1839, pp. 137-140 (p. 139).
- 5 Manuel Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, Biblioteca de la Real Academia de la Lengua, mss. 114-115, I, ff. 251v.-252r. Para la revalorización de Serrano de Paz, véase Jesús Ponce Cárdenas, “Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico”, <http://journals.openedition.org/e-spania/23607>.
- 6 Blas Antonio Ceballos, *Flores del yermo*, Madrid, Juan Sans, 1719, lib. 1, cap. 11, p. 36. La obra de Jacques Lacarrière es *Les hommes ivres de Dieu*, París, Fayard, 1975, en particular las pp. 171-174. El padre de la frase es Pseudo-Macario, *Homilías espirituales*. Véase igualmente Rufino de Aquilea (?), *Historia de los monjes egipcios*, eds. y trads. Dámaris Romero González e Israel Muñoz Gallarte, Córdoba, Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, 2010. La primera traducción al latín, *Historia monachorum in Aegypto*, es estrictamente contemporánea de las *Soledades*: 1614. Reseña del texto a cargo de Rafael Bonilla Cerezo, *Creneida*, 3 (2015), pp. 387-391, quien subraya su influencia en los escritores del Seiscientos: “Incluso podrán trazar una línea desde estos monjes egipcios a sus tataranietos del Barroco” (p. 390). Sobre el lugar de la “cabaña” en el pensamiento, véase *Cabañas para pensar*, eds. Eduardo Outeiro Ferreño, Alfredo Olmedo y Alberto Ruiz de Samaniego, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011, con valiosos ensayos de Ruiz de Samaniego (“Al borde del mundo habitable”), Félix Duque (“De cabañas margi-

piensa sobre todo en los dendritas, del griego *dendron* o ‘árbol’, los ermitaños que vivían en el hueco de los árboles. Dos de los más legendarios son san Gerlaco (“vivió algunos años en el hueco de una encina”)⁷; y san Simón Stock (“no tenía por celda más que la concavidad de un tronco de un árbol”)⁸; pero había otros, como san Addas (“tenía por celda lo hueco de un plátano”)⁹; san Bavón o Bavitio (“era su aposento lo hueco de una haya”)¹⁰; el Monje de Mesopotamia (“se encerró a la otra parte de la ciudad en un grande plátano”)¹¹; y san Zoerardo, de quien se cuenta que “para descansar, se recogía en el hueco de un roble que con su industria y deseo de mortificarse había cuajado todo de agudas y penetrantes puntas de cañas, para si el cuerpo cansado, o vencido del sueño, se recostase en alguna parte del roble, se hiriese” (Fig. 1)¹².

nales y eremitas intermitentes”) y Fernando Rodríguez de la Flor (“La fortaleza de la soledad”). Góngora sería, en efecto, un “ermita intermitente”.

7 Baltasar Bosch de Centellas y Cardona, *Guirnalda mística*, Amberes, Balthasar van Wolschatten, 1701, I, p. 16.

8 Baltasar Bosch de Centellas y Cardona, *ibidem*, I, p. 408.

9 Alonso de Villegas, *Fructus sanctorum y quinta parte de Flos Sanctorum*, Cuenca, Juan Masselin, 1594, discurso 59, sección 27, f. 377r.

10 Alonso de Villegas, *ibidem*, discurso 54, sección 33, f. 344r. Véase igualmente Alonso de Villegas, *Fructus sanctorum. Tercera parte e historia general que se escriben las vidas de los santos extravagantes y de varones ilustres*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1589: “Fue [san Bavón] a un desierto llamado Beila y en un lugar de él, bien escondido, vido una grande haya, la cual estaba hueca y por una parte daba entrada, teniendo dentro de ancho seis pies y de alto la estatura de un hombre. Pareciole ésta conveniente morada y que se la habían demostrado ángeles. Entró dentro con tanto contento como si llevara consigo todas las riquezas y deleites del mundo. Estuvo allí algún tiempo, ofreciendo su sacrificio a Dios” (f. 216v.).

11 Juan Mosco, *Prado espiritual, ahora nuevamente añadido*, trad. Juan Basilio Santoro, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1614, lib. 1, cap. 7, f. 16v.

12 Blas Antonio Ceballos, *op. cit.*, lib. 2, cap. 33, pp. 394-395. Véase igualmente Juan Mosco, *op. cit.*: “Dormía [san Zoerardo] con una invención y cama que más era para más cansar que para descanso, y era de esta manera: que en un tronco de encina ancho hizo un asiento y a la una y otra parte le hincó muchas cañas agudas para que si cuando dormía se fuese a echar, se metiese las cañas por las carnes y así hubiese de dormir sentado, aunque no quisiese” (lib. 3, cap. 14, f. 158r.). Comenta María del Carmen Fraga González, “Grabados de Martín de Vos en la Universidad de La Laguna”, *Revista de Historia Canaria*, 36, 171 (1978), pp. 123-138: “Quizás donde la imaginación de Martín de Vos muestra mejor su raigambre flamenca sea en esa

En la España de Góngora —la España postridentina que vivió un despertar del eremitismo como no se conocía desde los orígenes de la cristiandad—¹³ era famosa la llamada Ermita del Alcornoque (Fig. 2), sita en el desierto carmelitano de San José del Monte de las Batuecas, en Salamanca, y descrita en varios textos de la época¹⁴. Cito nada más la crónica del padre Juan de la Puente —*Conveniencia de las dos monarquías católicas* (1612)—, próxima a la fecha de redacción de las *Soledades*:

En nuestro siglo felicísimo, los padres carmelitas, discípulos de santa Teresa, pueblan nuestros desiertos imitando la vida de los Hilariónes y Antonios. En septiembre del año de mil seiscientos y nueve estuve en el Desierto de las Batuecas, tierra de Castilla la Vieja [...]; visité aquellos santos ermitaños, encerrados en las concavidades de las peñas y en los huecos de los alcornoques¹⁵.

Más detallada es la “Descripción de nuestro Desierto de San José del Monte Batuecas” (primera mitad del siglo XVII) de la madre del Nacimiento:

Y en la falda sumida de esta sierra,
un antiguo alcornoque, grueso y hueco,
que junto a la corriente está plantado,

extraña composición que representa a Zoerardo sentado en el interior de un árbol, traspasada la madera por clavos y colgado de lo alto del tronco un extraño artefacto con piedras, todo lo cual rodea al anacoreta de modo que no puede moverse ni dormir, estando obligado a permanecer expectante, siempre vigilante. Es decir, el artista sigue la tradición de pintores como el Bosco, Jean Mandyn, Pieter Huys o Pieter Bruegel, en el sentido de presentar las más extrañas penitencias, como en el caso de san Antonio Abad” (p. 128).

- 13 Véase al respecto Fernando Rodríguez de la Flor, “El Jardín de Yahvé. Ideología del espacio eremítico”, en *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 123-154, entre otros títulos del autor que iré mencionando.
- 14 Para todo lo relativo a las Batuecas, véase el bello libro de Fernando Rodríguez de la Flor, *De las Batuecas a las Hurdes*, Mérida, Badajoz, Junta de Extremadura, 1999². También es útil su antología *El gran libro de las Batuecas*, Madrid, Tecnos, 1990, que recoge algunos de los textos que cito en este estudio.
- 15 Fray Juan de la Puente, *Tomo primero de la Conveniencia de las dos monarquías católicas*, Madrid, Imprenta Real, 1612, lib. 1, cap. 9, p. 55, n. i.

más en la peña que en jugosa tierra,
en sus entrañas cóncavas encierra
(oh prodigioso espanto!)
un penitente padre, austero y santo,
que, encerrado en oscuro calabozo,
a veces de los cielos prueba el gozo
y en esta estrecha casa
olvidado del mundo vive y pasa¹⁶.

Prodigioso espanto. “Prodigo” significa, como sabemos, ‘suceso extraño que excede a los límites regulares de la naturaleza’ (*Autoridades*, s. v.); y “espantar”, ‘causar horror, miedo y admiración; y dijose espantar, quasi espasmar, de pasmo’ (*Covarrubias*, s. v.). Exceder los límites y horror. Lo eremítico tiene que ver, pues, con una ilimitación que produce horror, una *magnitudo* que pasma. Más adelante volveré sobre el tema.

2. LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS

¿Qué sabía Góngora de “la escuela de la cabaña”? No poco. En primer lugar, su Córdoba natal albergaba dos eremitorios carmelitas: el Desierto de San Juan Bautista de Trasierra o Trassierra (1597) (Góngora se hace pasar por el vicario del pueblo en el romance “En la beatificación de santa Teresa” [1614], fechado ficticiamente “a dos de octubre, en Trasierra”); y el Desierto de Nuestra Señora de Belén o Desierto del Albaida (1613)¹⁷, cuyas primeras constituciones —*Constituciones de los ermitaños*

16 Sor Cecilia del Nacimiento, “Descripción de nuestro Desierto de San José del Monte Batuecas”, en Fernando Rodríguez de la Flor, *El gran libro de las Batuecas*, pp. 123-133. La versión recogida en las *Obras completas*, ed. José María Díaz Cerón, Madrid, Espiritualidad, 1971, pp. 601-610, está incompleta. Más detallada aún es la descripción de Fray Diego de Jesús María, *Desierto de Bolarque, yermo de carmelitas descalzos y descripción de los demás desiertos de la Reforma*, Madrid, Imprenta Real, 1651: “Muy celebrada es en el desierto de Batuecas la ermita que se sigue en el hueco de un alcornoque. [...] La cavidad del hueco será como de seis pies de largo y ancho; alto, la estatura de un hombre. Todas las alhajas de esta ermita se resumen en un crucifijo de palmo y medio colgado adentro y una calavera sobre la puerta con esta letra: *Morituro satis* [Para el que ha de morir, basta]” (p. 240).

17 Adolfo Robles, “Las ermitas de Córdoba”, en *España eremítica*, Pamplona, Minis-

de la Albaida de Córdoba (Córdoba, 1613)— las redactó el obispo Diego de Mardones, confidente del poeta (ver la carta con fecha del 4 de julio de 1617) y destinatario de cuatro de sus composiciones¹⁸. Góngora secriaría viendo a los anacoretas mendigar en los alrededores del Hospital de los Desamparados (tenían autorizado bajar a la ciudad los sábados)¹⁹, costumbre que acaso explique que tanto su tío como sus dos padres legaran en su testamento ocho maravedíes de limosna a “las casas y ermitas de Nuestra Señora de la Fuensanta, Santo Antón, San Lázaro, San Sebastián y Nuestra Señora del Carmen y la Madre de Dios y de Belén y la Merced y Vitoria”²⁰. La vida eremítica formaba parte del entorno social, religioso y cultural de la ciudad.

Aparte de su propia experiencia, estaba la abundante literatura de las *Flores Sanctorum* que venimos citando, en particular, la traducción de Santoro del *Prado espiritual* de Juan Mosco (diez ediciones entre 1578 y 1678), y el *Flos Sanctorum* en seis volúmenes de Alonso de Villegas

terio de Educación y Ciencia de Madrid, 1970, pp. 543-550; y Bartolomé Sánchez de Feria, *Memorias sagradas del yermo de Córdoba*, 2 vols., Córdoba, Juan Rodríguez de la Torre, 1782. Mención aparte merece el extraordinario ensayo de José Ortega y Gasset citado en el epígrafe del presente trabajo, “Las ermitas de Córdoba” (1926), en *Notas de andar y ver*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 13-17.

- 18 Los textos a los que me refiero son: “A don Diego de Mardones, Obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un libro de música” (I, pp. 447-448), “Loa que recitó un sobrino fe don Fray Diego de Mardones” (I, pp. 355-358), “A Nuestra Señora de Villaviciosa, por la salud de don Fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba” (I, pp. 280-281) y “En la misma ocasión” (I, pp. 281-282), donde lo llama “padre de una piedad / tan generosa y tan rara” (p. 281, vv. 7-8). Para la amistad de Góngora con el obispo Mardones, véase Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, pp. 208-210.
- 19 “Mandamos que en ninguna manera vengan del dicho sitio [el Desierto de la Albaida] a esta ciudad [Córdoba], salvo los sábados de cada semana, como lo tienen de antigua costumbre, y siendo fiestas, vengan los viernes a pedir sus limosnas”. Cito por la edición digital del siglo XVIII, disponible en la Biblioteca Virtual de Andalucía, *Constituciones de la Congregación de ermitaños de la Albaida de Córdoba, que hoy está sita en el cerro que llamaban de La Cárcel y hoy de Nuestra Señora de Belén*, Córdoba, Acisclo Cortés de Ribera, 1720, cap. 6, p. 7. Quedaban excluidos de la Congregación “todos aquellos de color, negros o mulatos” (p. 3).
- 20 Krzysztof Sliwa (ed.), *Cartas, documentos y escrituras de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y de sus parientes*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004, I, p. 315. Véase igualmente I, pp. 162 y 205.

(1578-1603, con numerosas ediciones). Y vecina de ésta, la imaginería todavía más abundante de santos y doctores de la Iglesia, ya que “en el Siglo de Oro se tenía un conocimiento de los santos mucho más iconográfico que biográfico”²¹.

1. Respecto a ésta última, existen tres posibilidades. Me refiero a fuentes iconográficas históricamente demostrables, no a meras ocurrencias. La primera sería la pintura religiosa flamenca de la primera mitad del siglo XVI y en concreto las famosísimas *Tentaciones de San Antonio Abad* del Bosco (Fig. 3), entonces en la celda prioral baja (?) del monasterio de El Escorial, donde nos consta que Góngora estuvo en el año 1589, fecha de composición del soneto que empieza “De San Lorenzo el Real del Escurial”²². En efecto, y más allá de las diferencias constitutivas de la poesía y la pintura estudiadas por Lessing y repetidas por todos los demás, la invención de ambas obras es muy parecida: a) una figura solitaria de expresión absorta (“se ve aquel santo príncipe de los ermitas con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz el alma”, puntualiza el padre Sigüenza)²³; b) recogida en el tronco de un árbol hueco; c) a la orilla de un arroyuelo, donde d) la asaltan determinadas visiones *imaginarias*, en el caso del Bosco sus conocidos “grillos” (monstruos ridículos) y en el de Góngora, un tíaso griego, es decir, el cortejo extático de Diónisos compuesto por un Sileno y un coro de ménades inexistentes (“el Sileno buscaba / de aquellas que la sierra dio Bacantes” [Sol. 1, vv. 270-271]), simple fruto de la fantasía erótica del peregrino; en una palabra, e) otra

21 Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, p. 383.

22 La fecha de entrada de la tabla en El Escorial es objeto de debate, aunque sin duda sería anterior al soneto de Góngora. Igualmente, no todos los historiadores del arte aceptan la tesis de Bassagoda de que la tabla que se hallaba en la Celda del Prior fuese la que hoy cuelga en el Prado. Para los detalles de la controversia, véanse Carmen Garrido y Roger van Schouthe, “*Las tentaciones de San Antonio*”, en *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, Aldeasa, 2001, pp. 59-67 (p. 59); Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 286; y la tesis doctoral inédita de José Luis Vega Loches, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, Madrid, Universidad Complutense, 2015, p. 748, n. 1917.

23 Fray José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, prólogo Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1963, discurso 17, p. 388.

“tentación”. (“El signo por el que se reconoce al monje son las tentaciones”, dice el padre Poemen)²⁴. En efecto, tres de los contemporáneos del poeta —Lope²⁵, Quevedo²⁶ y el príncipe de Esquilache²⁷— compararon alguna vez sus “moharraches [‘mamarrachadas’]” con las licenciosas fantasías del Bosco²⁸. Luego no sería inverosímil que Góngora conociera sus pinturas —las conocía media Corte— y que a la hora de escribir las *Soledades* se acordara de ellas, no al modo de la écfrasis “descriptiva” (la relación explícita de una obra de arte con nombre y apellido), sino de acuerdo a lo que Robillard llama écfrasis “atributiva” (alusión al pintor, al estilo o al género mediante marcas más o menos determinadas) o “asociativa” (“referencia a convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas”)²⁹. Un ermitaño embebido en el hueco de un tronco, a la orilla de un río (el

24 Luciana Mortari, ed., *Vida y dichos de los padres del desierto*, trad. Fernando Rodríguez de la Torre, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994, p. 77.

25 Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989²: “Dos docenas de versos de Jerónimo Bosco [...], que se pueden llamar ‘salios’, de quien dice Antonio: *Saliorum carmina vix suis sacerdotibus intellecta* [‘los cantos de los salios apenas eran entendidos por los propios sacerdotes’], han sido el remedio del arte y la última lima de nuestra lengua” (p. 1173). El escritor aludido es Góngora.

26 Francisco de Quevedo, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1968²: “Escribes [Góngora] moharraches, / Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas” (pp. 1181-1182, vv. 41-43).

27 Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, *Obras en verso*, Amberes, Baltasar Moreto, 1654: “Yace aquí un andaluz [Góngora], poeta tosco, / tosco vuelvo a decir, que no toscano, / que escribió más espeso en castellano, / que fue en las barbas sumiller del Bosco [‘que en su oscuridad parecía sirviente del Bosco’]” (p. 88).

28 Para la influencia del Bosco en la literatura del siglo XVII, véase ahora Elena Vázquez Dueñas, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, Doce Calles, 2016, que sustituye a los estudios anteriores.

29 Valerie Robillard, “En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)”, en *Entre artes / Entre actos: Ecfrasis e intermedialidad*, ed. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, Ciudad de México, UNAM, 2011, pp. 27-50. También se podría hablar de *Bildgedicht* (poema-imagen), según la definición de Aron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, trad. Camila Loew, Madrid, Arco Libros, pp. 109-135: “*Bildgedicht* se refiere más específicamente a poemas inspirados en un cuadro o un pintor; puede verse como una variación verbal libre, mientras que la ecfrasis originalmente se aplicaba a una descripción exacta que pretendía, hasta cierto punto, evocar y sustituir el cuadro mismo” (p. 125).

Termodonte de Claudiano, *Sol.* 1, v. 275), rodeado de tentaciones imaginarias. Quienquiera que conociera el cuadro pensaría: el Bosco.

2. En segundo lugar, habría que destacar los ciento treinta y dos paisajes con ermitaños de los grabadores flamencos Johan y Raphael Sadeler y Adriaen Collaert según dibujos de Maerten (o Maarten) de Vos, sin duda la serie de ermitaños más popular de todos los tiempos. Los títulos hablan por sí solos: *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* (*Soledad o la vida de los padres ermitaños*) (¿Fráncfort?, 1585-1586) (Fig. 4), *Sylvae sacrae* (*Bosques sagrados*) (¿Múnich?, 1593-1594), *Trophaeum vitae solitariae* (*Monumento de las vidas solitarias*) (Venecia, 1598), *Oraculum anachoreticum* (*Oráculo de anacoretas*) (Venecia, 1600) y *Solitudo, sive vitae foeminarum anachoritarum* (*Soledad o la vida de las mujeres anacoretas*) (c. 1606)³⁰. *Soledad* y *silva sacra*, bosque sagrado: el parecido con las “sacras *Soledades*” (Paravicino) de Góngora es demasiado estrecho como para tratarse de una simple casualidad.

Ya he reproducido el grabado de *San Zoerardo* (Fig. 1), uno de los más “espantosos” —excesivo, desmedido— de la serie. Sin ser dendritas propiamente hablando, *San Joanicio* (Fig. 5), *San Blas* (Fig. 6) y *San Geraldo* (Fig. 7) comparten una iconografía parecida: ermitaños recluidos “en aberturas de peñas y en concavidades de árboles”³¹. Bernarda Ferreira de Lacerda, *Soledades de Buçaco* (nótese el título), glosa: “Así, dentro de las cuevas / como en sepulcros descansan / los que muertos a sí mismos / buscan la vida del alma, / sirviéndoles de aposentos / las cavernas solitarias / y de los más gruesos troncos / las benévolas entrañas”³². La búsqueda

30 Los grabados de ermitaños de los Sadeler se hallan reunidos en Isabelle de Ramaix (ed.), *The Illustrated Bartsch. Johan Sadeler I*, Nueva York, Abaris Books, 2001-2006, vol. 70, parte 2, pp. 169-294; y vol. 71, parte 1, pp. 124-205. Para los grabados originales de Vos Maerten, véanse Christiaan Schuckman y Dieukwe de Hoop Scheffer (eds.), *Maarten de Vos. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Róterdam, Países Bajos, 1995-1996, vol. 44, pp. 197-214; y vol. 46, pp. 59-63 y 68-87. Los cinco libros pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de España, aunque no todos están completos.

31 Diego de Estella, *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Lisboa, Antonio Ríbero, 1576: “Los santos Padres del yermo, siendo hombres como nosotros, tenían sus celdillas a la medida de sus cuerpos. [...] Muchos de aquellos santos monjes vivían en aberturas de peñas y en concavidades de árboles” (ff. 88rv.).

32 Bernarda Ferreira de Lacerda, *Soledades de Buçaco*, Lisboa, Mathias Rodrigues, 1634, f. 75v.

de la vida en la muerte. Freud la llama pulsión de muerte, *Todestrieb*, “la exteriorización de la inercia en la vida orgánica”³³.

La popularidad de los grabados de los Sadeler y de Collaert en la España de los siglos XVI y XVII está ampliamente documentada³⁴. Sin ir más lejos, el duque de Lerma, mecenas de Góngora, era propietario de una treintena (“treinta cuadricos en lámina de padres del yermo”)³⁵; y Vittoria Colonna, duquesa de Medina de Ríoseco, de treinta y cuatro (“treinta y cuatro pinturas en lámina que son de diferentes ermitaños y ermitañas”), sin contar los lienzos³⁶. La colección de Juan Hurtado de Mendoza y Mendoza, duque del Infantado, era todavía más grande: “Cuarenta y ocho padres y ermitaños del yermo en lámina pequeña” (asiento 314), “treinta y seis padres del yermo medianicos pintados en lámina” (asiento 320) y “siete ermitaños y ermitañas en lámina” (asiento 419), además de “veinte y tres lienzos pintados en ellos ermitaños” (asiento 14) y “ocho Padres del yermo” (asiento 213)³⁷. Y más grande aún la del quinto marqués de Villafranca, Pedro de Toledo y Osorio: “Ciento y treinta y dos ermitaños chicos en lámina” —la serie completa—, además de “noventa cuadros de ermitaños grandes para la iglesia”, obra de Wenzel Cobergher, Paul Bril, Willem I van Nieulandt y Jacob Frankaert I, todos artistas

33 Sigmund Freud, “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas*, ed. James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992⁴, vol. 18, pp. 1-62 (p. 36). Por “pulsión” (*Trieb*) Freud entiende específicamente la pulsión de muerte: “Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior” (p. 36).

34 Véanse Enrique Angulo, Jesús María González de Zárate *et alii*, “Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya*, 25 (1996), pp. 265-275; y Manuel Arias Martínez, “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII”, *De Arte*, 1 (2002), pp. 89-106.

35 Sarah Schroth, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, tesis doctoral inédita, Nueva York, New York University, 1990, p. 193, asientos 19-48.

36 The Getty Provenance Index, Archival Inventory E-831, asiento 144. Disponible en línea en <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>. La propia duquesa era propietaria además de “veinte y seis países [paisajes] pequeños de ermitaños y ermitañas” (asiento 202) y de “ocho lienzos de pinturas que son países de ermitaños y ermitañas” (asiento 207).

37 The Getty Provenance Index, Archival Inventory E-41.

flamencos instalados en Roma³⁸. Menciono el dato para que no vaya a creerse que “lienzo de Flandes” quería decir solamente lienzo *campestre* de Flandes. Pocos lienzos de Flandes gozaban de la popularidad de los paisajes con ermitaños.

3. Dichas estampas de los Sadeler y de Collaert fueron a su vez copiadas por decenas de pintores locales y extranjeros, y transportadas al lienzo (y hasta al cobre)³⁹, a menudo en obras de gran formato que podían alcanzar hasta dos varas de largo. Es el caso de los treinta y cinco cuadros de ermitaños todavía guardados en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y de los cuales aquí reproduczo solamente uno: *Paisaje con san Zoerardo* (Fig. 8), copia del grabado homónimo de los Sadeler (Fig. 1)⁴⁰. El inventario de Agustín de Arellano, escribano mayor de cuentas

38 Joan Bosch Ballbona, “Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca”, *Locvs Amoenvs*, 9 (2007-2008), pp. 127-154 (p. 132). Como explica Ballbona, “se trataría, claro está, de las láminas —todas excepto los grabados de las portadas— integradas en las cuatro series que Maarten de Vos —‘the most prolific print designer of his generation’— y Johannes I y Raphael I Sadeler dedicaron a este tema” (p. 135). Todavía hay otros ejemplos, como el manuscrito sevillano de Báez, *Aportación a la virtud de la penitencia. Donde por orden de imágenes se da a entender las extraordinarias penitencias que aquellos santos Padres antiguos del yermo inspirados de Dios Nuestro Señor hicieron* (1606); y el *Libro* de grabados (1607) del deán Francisco Messia. Véanse al respecto José María Torres Pérez, “Inédita colección de grabados franceses en Sevilla”, *Norba-Arte*, 8 (1989), pp. 143-174: “Las tres primeras [series] son fiel trasunto de las realizadas por los hermanos Rafael y Juan Sadeler” (p. 144); y María del Carmen Fraga González, *op. cit.*

39 El Museo Cerralbo de Madrid alberga siete paisajes con ermitaños en láminas de cobre, todos inspirados en las estampas de los Sadeler y de Collaert: *Santa Reynofa* (inv. 01496), *Paisaje con santa Pelagia Muna Antiochena* (inv. 01504), *San Macario* (inv. 01505), *Santa Thais* (inv. 01506), *San Ciomus* (inv. 01507), *Paisaje con san Espiridión* (inv. 04590) y *Paisaje con san Dídimo* (inv. 04591). Para las reproducciones, consultese la Red Digital de Colecciones de Museos en España, <http://ceres.mcu.es>, s. v. ermitaño, documentos 6-15.

40 Ana García Sanz y Juan Martínez Cuesta, “La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7 (1991), pp. 291-304: “Dentro de las diferentes colecciones pictóricas que se conservan dentro de las Descalzas Reales de Madrid destaca realmente, por su gran número de piezas, la llamada «Serie de los Ermitaños»” (p. 291). La serie consta de treinta y cinco cuadros, todos ellos “inspirados en una serie de grabados realizados por Jan y

de Felipe IV, mienta expresamente “dos países [paisajes] con unos ermitaños, *copias de Martín de Vos*, de dos varas menos tercia de alto y dos varas de largo”⁴¹. El inventario del duque de Lerma no menciona el nombre del artista, pero por el tema, la cantidad de cuadros y las dimensiones de éstos, también parecen copias de los grabados de los Sadeler: “Treinta cuadros de dos varas de ancho y vara y media de alto de unos ermitaños y santos penitentes en el desierto”⁴². Lo mismo digo de los “quince países [paisajes] de los ermitaños del yermo” del III duque de Pastrana —también amigo de Góngora—, propietario además de “cuatro cuadros grandes de ermitaños del yermo que pintó Cleves [el flamenco Joos van Cleve]”, “un cuadro de san Jerónimo con anteojos”, “dos cuadros pintados en piedra unos ermitaños”, “otro cuadro de la Magdalena, pequeño, pintada en piedra” y un ejemplar del *Origen de los frailes ermitaños de la Orden de San Agustín* (Salamanca, 1618), de fray Juan Márquez⁴³. La importante Tebaida artística del cardenal Niño de Guevara se estudiará más adelante. Por el momento, tómese nota: al menos dos de las figuras del entorno inmediato de Góngora, el duque de Lerma y el III duque de Pastrana, eran coleccionistas de paisajes con ermitaños, al lienzo, en lámina (grabados) y hasta en piedra. Es imposible que un amante de la pintura como Góngora no estuviera familiarizado con un género que gozaba de plena aceptación entre la aristocracia española del momento.

3. EL HORROR SAGRADO Y LO SUBLIME

Uno de los elementos iconográficos más destacados de los paisajes con ermitaños es, precisamente, el paisaje, que se diferenciaba de todos los demás en una cosa: los otros eran bellos, mientras que los paisajes con ermitaños oscilan entre el *locus amoenus* y el *locus horridus*; “regiones, al-

Rafael Sadeler según dibujos de Maerten de Vos” (p. 292). Agradezco a la autora la ayuda prestada.

41 The Getty Provenance Index, Archival Inventory E-322, asiento 6.

42 Sarah Scroth, *op. cit.*, pp. 245-46, asientos 49-78.

43 Trevor J. Dadson, “Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana (1626)”, *Revista de Filología Española*, 67, 3-4 (1987), pp. 245-255; p. 253, asientos 4, 6 y 8; p. 255, asientos 47 y 55; y p. 260, asiento 26.

gunas muy agradables, otras horribles [*alicubi peramoenas, alibi horridas*] [...], de forma que el alma se deleite más intensamente con su aspecto variado”⁴⁴; o como dice el pintor romano Giovanni Battista Passeri acerca de los paisajes con ermitaños de Lanfranco, “desiertos escarpados, horribles y desastrosos, pero que contienen en aquel horror tanto de ameno [*contengono in quella horridezza tanto di amenità*] que al verlos invitan a los espectadores a transportarse a aquel barranco para gozar tan suaves soledades [*solitudini*]”⁴⁵. La amenidad de las suaves soledades está contenida dentro del horror de los barrancos escarpados. El *Aula de Dios* de Dicastillo previene al lector: “Advierte caminante / que, si bien apacible,

44 Giacomo Cavacci, *Illustrium anachoretarum elogia sive religiosi viri musaeum*, Venecia, Typographia Pinneliana, 1625, p. 3. La cita íntegra reza: “Ioannes & Raphael Sadelerij accurati celatores eremitarum imagines a Martino Vossio delineatas in tabellis aeneis sculpserant & evulgaverant, quibus alteras mulierum eremitarum adiecerat Adrianus Collaertius aequa avide ab Italia nostra susceptas: nam Vossius has regiones appinxerat alicubi peramoenas, alibi horridas; has silvis & rupibus, eas fluviis, aut mari ornaverat, ut vario aspectu mens impensius oblecaretur”. La traducción sería: “Johan y Raphael Sadeler, diligentes estampadores, han grabado en planchas de cobre y divulgado las imágenes de ermitaños de Maerten de Vos, a las cuales se añadieron las imágenes de mujeres ermitañas de Adriaen Collaert, que también han tenido un gran éxito en Italia. En efecto, Maerten de Vos ha pintado paisajes, algunos muy agradables, otros horribles, y los ha adornado algunos con bosques, otros con peñascos, ríos y mares, de forma que el alma se deleite más intensamente con su aspecto variado”.

45 Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, apud Arnold Alexander Witte, *The Artful Hermitage*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2008: “Rappresentò quei deserti alpestri, orridi e disastrosi, ma che contengono in quella orridezza tanto di amenità, che in vederli invitano li riguardanti a portarsi in quella balza per godere così soave solitudini” (p. 125, n. 539). Cito directamente las *Vite* de Passeri, ya que la versión de Witte contiene errores de transcripción. Véase igualmente la descripción de Edward Norgate de los paisajes de Paul Bril y Pieter Bruegel, *Miniatuра or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, Clarendon Press, 1919: “Peñascos inaccesibles [*innacessible rocks*]” (p. 43), “peñascos aterradores [*fearful rocks*]” (p. 43), “vistas extrañas, pero muy hermosas [*strange yet very beautifull viewes*]” (p. 43). Igualmente, las marinas de Jan Porcellis describen con gran realismo “las bellezas y terrores [*beauties and terrors*]” del mar (p. 47). La primera edición apareció en los años 1648-1650, aunque el texto se escribió “hace muchos años [*many years ago*]” (p. 3).

/ es el lugar terrible”⁴⁶. Lo apacible no excluye lo terrible, sino que ambos se confunden en una misma soledad sagrada⁴⁷. Ribouillault precisa todavía más: “*Locus horridus* no tocado por la mano del hombre, hostil, y que, por tal razón, infunde un sentimiento en el que se mezclan el terror sagrado [*effroi du sacré*] y la exaltación espiritual”⁴⁸.

El vocabulario de Góngora es muy parecido: “Restituye a tu mudo horror divino, / amiga Soledad, el pie sagrado” (I, p. 451, vv. 1-2)⁴⁹. Di-

46 Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, cartuja real de Zaragoza*, Zaragoza, Diego Dörner, 1637, p. 10. Hay edición facsimilar con buen prólogo de Aurora Egido.

47 Lo subraya José Manuel Blecua con respecto a la “Canción real a San Jerónimo” (1616) de Adrián del Prado en su edición del *Cancionero de 1628*, Madrid, CSIC, 1945: “Aquí se puede observar, todavía mejor que en ningún otro poema del Barroco, la contraposición de paisajes. Por un lado, el paisaje yermo, hosco y hambriento, y por otro, el paisaje renacentista, bellamente acicalado” (p. 28). Véase igualmente Michel Hockmann, “Girolamo Muziano et le paysage érémitique”, en *Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, eds. Denis Ribouillault y Michel Weemans, Florencia, L. S. Olschki, 2011, pp. 219-232: “Muziano exprime ainsi en peinture certains des caractères du *locus horridus*, l'un des deux pôles fondamentaux, avec le *locus amoenus*, de la poétique du paysage” (p. 230). En sus apuntes teóricos sobre la pintura de paisajes, “Composizione del pingere & fare i paesi diversi [Composición del pintar y hacer paisajes distintos]”, Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte*, Milán, Paolo Gottardo, 1585, lib. 6, cap. 61, pp. 473-475, distingue distintos tipos de lugares, desde los “luoghi spaventevoli & solitari, spelonche, caverne, piscine, stagni & simili [lugares espantosos y solitarios, cuevas, cavernas, estanques, charcas & otros parecidos]” hasta “altri dilettevoli ne in quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni e luoghi dove si balla” [otros deleitables en los cuales hay fuentes, prados, huertos, mares, ríos, baños y lugares donde se baila]” (pp. 473-474). Las *Soledades* serían una mezcla de ambos: un paisaje solitario y, en medio de este, un baile de aldeanos.

48 Denis Ribouillault, “Labeur et rédemption. Paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque”, en Denis Ribouillault y Michel Weemans (eds.), *Le paysage sacré*, pp. 233-282: “*Locus horridus* intouché par la main de l'homme, hostile, et qui, pour cette raison, provoque ce sentiment qui mêle effroi du sacré et exaltation spirituelle” (p. 235).

49 Sobre el soneto “Alegoría de la primera de sus *Soledades*” queda todavía mucho por decir. Véase con todo el estudio introductorio de Begoña López Bueno, “El enigmático soneto de Góngora «Restituye a tu mudo horror divino»”, *Filología*, 1 (2009), pp. 99-127, que repasa la bibliografía existente hasta el momento. Se reprodujo en *Bulletin Hispanique*, 115, 2 (2013), pp. 725-742, con el título “De nuevo ante el soneto de Góngora «Restituye a tu mudo horror divino». El texto en su verdadero contexto”.

rigiéndose a su propio poema —la *Soledad primera*—, le dice que regrese, que dirija el pie sagrado de sus versos a su lugar de origen, es decir, el mudo horror divino de las *sylvae sacrae*. Agradable y terrible al mismo tiempo, el carácter amistoso del poema, “amiga Soledad”, es fruto del horror sagrado de las soledades.

La opinión de Paravicino coincide con la de su íntimo amigo:

Cuyas sacras *Soledades*,
misteriosas si no mudas,
cuanto respeto las puebla
tanta deidad las oculta⁵⁰.

Sacras *Soledades*, *sylvae sacrae*, rodeadas de un silencio misterioso que inspira respeto. Las frases “horror sagrado”⁵¹; “horror alegre”⁵²; “horror gustoso”⁵³; y “horror dulce”⁵⁴ también son frecuentes en la obra de Paravicino, que las llama “divinas contradicciones”⁵⁵. La pintura del Greco en particular, artista para quien posó y al que le dedicó cinco sonetos (no cuatro) que compiten con el de Góngora; los borrones del Greco suscitan un “horror sagrado”⁵⁶. Se afianza de este modo un triángulo cuyas claves

50 Fray Hortensio Paravicino, “Romance describiendo la noche y el día, dirigido a don Luis de Góngora”, en *Poesías completas*, ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 141-142 (p. 142, vv. 113-116). Para un repaso reciente de la amistad entre Góngora y Paravicino, véase Mercedes Blanco, “*Ut poesis, oratio. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino*”, *Lectura y Signo*, 7 (2012), pp. 29-65. De entre los muchos puntos de coincidencia entre ambos escritores yo subrayaría la estética del borrón y, precisamente, la noción del horror sagrado; en otras palabras, la pintura veneciana y lo sublime longiniano.

51 Fray Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1766, IV, p. 26.

52 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994, p. 307.

53 Fray Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, III, p. 23.

54 Fray Hortensio Paravicino, *Poesías completas*: “Abrasado de sí mismo, / negro pelo en dulce horror” (p. 157, romance 27, vv. 21-22).

55 Fray Hortensio Paravicino, *ibidem*, p. 154, romance 22, v. 1.

56 Fray Hortensio Paravicino, “A un rayo que entró en el aposento de un pintor”, *ibidem*: “Horror sagrado, / guardó la lumbre” (p. 175, soneto 65, vv. 4-5). La pintura

están todavía por desentrañar: el horror sagrado de la pintura de borrones del Greco, el horror dulce de los *espantosos* discursos de Paravicino y, por supuesto, el mudo horror divino de las *Soledades* de Góngora.

A partir de la *Indagación acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke llamamos al “horror divino” de Góngora y de Paravicino —“la respetuosa majestad de la imagen sagrada, que infunde compasión, acompañada de un amoroso horror”—⁵⁷ lo sublime, aunque el tema de las imágenes horrorosas (*ειδωλα δεινα*) ya ocupaba un lugar prominente en el tratado de pseudo-Longino⁵⁸. La propia frase —“horror divino” (*divine horror*)⁵⁹ u “horror

del Greco, pues, también está envuelta en un horror sagrado.

57 Fray Francisco de Florencia, *Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas*, Cádiz, Cristóbal de Requena, 1689, p. 3.

58 Pseudo-Longino, *De lo sublime*, trad. Eduardo Molina Canto y Pablo Oyarzun Robles, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2005: “No ha creado [Hesíodo] una imagen terrible [*eidolon deinon*], sino repugnante” (9, 5). Pero hay otros ejemplos: “El estilo es turbio y las imágenes más bien confunden que intensifican [*dedeinotai*], y si se analiza con claridad cada uno de estos elementos, de terribles [*phoberou*] pasan poco a poco a ser considerados ridículos” (3, 1); “ciertamente todo esto es espantoso [*phobera*]” (9, 7); “es claro para todos, creo, que este texto posee más adorno que miedo [*deos*]” (10, 4); “compuso un verso mezquino y gracioso, no terrorífico [*phoberon*]” (10, 4). *Deinon, phoberos, deos*, lo sublime apenas puede contarse; “nadie, contando estas cosas, sería capaz de reproducir lo terrible [*deinon*] de ello” (20, 3). Sobre la sublimidad de las *Soledades* todavía queda mucho por decir. Véase con todo el artículo pionero de Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, *Hispania*, 84, 3 (2001), pp. 428-440 (pp. 432-434). También han abordado el tema desde el punto de vista retórico, Mercedes Blanco, “Góngora y el humanista Pedro de Valencia”, en *Góngora y sus contemporáneos: De Cervantes a Quevedo. Góngora hoy VI*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 199-221; y Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-455, entre otros críticos. Hasta donde sé, el primer autor en abordar el estudio de la literatura de los siglos XVI y XVII desde el marco de lo sublime longiniano es el olvidado Miguel José Moreno en su traducción del *Tratado de la sublimidad*, Sevilla, Imprenta y Librería Española y Extranjera, 1882, “con ejemplos sublimes castellanos comparados con los griegos citados por Longino”.

59 Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987: “Cuando el profeta David contempla los prodigios de la sabiduría y del poder que se despliegan en la economía del hombre, parece apoderarse de él una especie de terror divino [*a sort of divine horror*]” (p. 51).

sagrado” (*sacred horror*)⁶⁰— se repite con frecuencia en el tratado de Burke, puesto que “el terror es en todos los casos, ya sea de manera abierta o latente, el principio predominante de lo sublime”⁶¹. Otro tanto dice Kant en la *Analítica de lo sublime*: “El asombro que limita con el horror, el espanto y el pavor sagrado [*der heilige Schauer*]”⁶². La fuente directa de la frase de Góngora —“horror divino”— debe de ser bien el “santo horror [*sacer horror*] de aquellos campos” de *La Tebaida* de Estacio⁶³; bien el “sagrado estremecimiento [*sacer horror*] [que] se extiende por las aguas” del *Panegírico al sexto consulado del emperador Honorio* de Claudio⁶⁴. En la poesía barroca inglesa, me viene a la memoria la oda que Andrew Marvell le dedicara al *Paraíso perdido* de Milton: “At once delight and horrour on us seize, / thou singst with so much gravity and ease [A un mismo tiempo el deleite y el horror se apoderan de nosotros, / tales son la gravedad y el sosiego con los que cantas]”⁶⁵. Otro tanto digo de las *Misceláneas* (1693) de John Dennis, el “horror delicioso” de cuyos barrancos recuerda al “agradable risco” de las

60 Edmund Burke, *ibidem*: “El siguiente pasaje de Virgilio no carece de sublimidad, allí donde el hedor de los vapores de Albunea conspira tan felizmente con horror sagrado [*sacred horror*] y la lobreguez de aquella selva profética” (p. 65).

61 Edmund Burke, *ibidem*: “Terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime” (p. 43).

62 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, trads. Roberto R. Aramayo y Salvador Más, Madrid, A. Machado Libros, 2016, parte I, sección 1, libro 2, § 29, p. 200.

63 Estacio, *La Tebaida de Juan de Arjona según el manuscrito de Ripoll*, ed. Jesús M. Morata, Antequera, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro, 2013, lib. V, p. 234, v. 1211. Disponible en línea en <https://jesusmorata.es>.

64 Claudio, *Panegírico al sexto consulado del emperador Honorio* de Claudio, en *Poemas*, ed. y trad. Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993, p. 166, estrofa 30. Para Góngora y Claudio, véase Daria Castaldo, “*De flores despojando el llano*”. *Claudiano nella poesia barocca, da Faria a Góngora*, Pisa, ETS, 2014. Para los panegíricos en particular, véase Mercedes Blanco, “El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico”, en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, CEEH, 2011, pp. 11-56.

65 Andrew Marvell, “On Mr. Milton’s *Paradise Lost*”, en *The Poems of Andrew Marvell*, eds. James Reeves y Martin Seymour-Smith, Nueva York, Barnes & Noble, 1969, pp. 72-74 (p. 73, vv. 35-36). Para otros ejemplos, véase Ralph Dekoninck, “*Sacer Horror: The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands*”, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8, 2 (2016), pp. 1-15: “It is now worth considering the way a certain experience of the sublime expresses itself in these accounts through the frame of *sacer horror*” (p. 4).

Soledades (Sol. 1, v. 193): “Nos acercamos al borde mismo de la destrucción, en el sentido literal de la palabra. Un tropiezo y tanto la vida como el cuerpo se habrían destruido al mismo tiempo. El sentimiento de todo esto produjo en mí distintas emociones, a saber, un horror delicioso, una alegría aterradora, y al mismo tiempo que estaba infinitamente complacido, temblaba”⁶⁶.

La importancia del paisaje con ermitaños no es, entonces, baladí. Se trata, en efecto, del primer paisaje sublime —el primer paisaje envuelto en un mudo horror divino que inspira respeto— de la pintura occidental⁶⁷, mucho antes de que la pintura romántica se llenara de “las rocas temerariamente suspendidas encima de nosotros y que amenazan con desplomarse, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo cargadas con rayos y truenos, los volcanes con toda su fuerza destructiva, los huracanes con la devastación que dejan tras de sí, el ilimitado océano en toda su rebeldía, la catarata de un río poderoso y cosas semejantes”⁶⁸. La revolución consiste en la espiritualización de la naturaleza. La ascensión del anacoreta se prolonga en el sufrimiento del paisaje, que también junta las manos en forma de ojiva y levanta una oración desesperada al Cielo (Figs. 5, 6 y 11). El propio san Jerónimo no deja de repetirlo en sus *Cartas*: “¿Te horroriza [*horret*] la descuidada cabellera de una cabeza sucia? Tu cabeza es Cristo. ¿Te aterra la inmensidad infinita del desierto [*Infinita heremi uastitas terres*]? Paséate en espíritu por el Paraíso”⁶⁹. Las horrendas greñas de los ermitaños se confunden con la cabeza divina de Cristo, al tiempo que la inmensidad infinita

66 John Dennis, *Miscellanies in Prose and Verse*, Londres, James Knapron, 1693: “We walked upon the very brink, in a litteral sense, of destruction. One stumble, and both life and carcass had been at once destroyed. The sense of all this produced different motions in me, *viz.* a delightful horrour, a terrible joy, and at the same time that I was infinitely pleased, I trembled (p. 134).

67 Véase, por ejemplo, Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture* (1604), trad. Jan Willem Noldus, París, Les Belles Lettres, 2008: “Esas terribles [*grouwlijk*] masas de piedra / que ocupan toda Suiza” (p. 134, § 34). La nota de Noldus habla por sí sola: “*Grouwlijk*: littéralement et à l'époque ‘ce qui fait trembler’, ‘ce qui inspire la terreur’. Une traduction possible mais anachronique serait: ‘sublime’” (p. 204, n. 44). El capítulo ocho está consagrado íntegramente a la poética del paisaje.

68 Immanuel Kant, *ibidem*, parte I, sección I, libro 2, § 28, p. 191.

69 San Jerónimo, “A Heliodoro, monje”, en *Epistolario*, ed. bilingüe Juan Bautista Valero, Madrid, BAE, 1993, I, pp. 111-125 (carta 14, párrafo 10, p. 124).

del paisaje se abre a la herida de lo *immanis*, “lo sin fondo y lo sin límite”, “el hundimiento posible del pensamiento en todos los sentidos más allá de todo”⁷⁰. Cito ahora a Góngora: “El más tardo la vista desvanece, / y siguiendo al más lento, / *cojea el pensamiento*” (*Sol.* 1, vv. 1044-1046). El objeto no se deja aprehender ni por los sentidos ni por el pensamiento, sino que es estrictamente irrepresentable. Otro tanto repite en el apocalíptico “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” (inspirado en *El Diluvio* de Jacopo Bassano, por cierto, uno de los cuadros más copiados en la España del siglo XVII): “Arroyos prodigiosos, ríos violentos, / *mal vadeados de los pensamientos*, / y enfrenados peor de las montañas” (I, p. 169, vv. 6-8)⁷¹. Esquematizando un poco, podríamos decir que la poética del paisaje gongorino se resume en dos versos: “Excedida / de la sublimidad la vista” (*Sol.* 2, vv. 666-667); y “la razón, entre escollos naufragante” (I, p. 322, v. 10). El desbordamiento de la visión y el naufragio de la *ratio*; ceguera y sinrazón. Góngora sería el poeta por excelencia de lo colosal en el sentido kantiano de la palabra, “la mera representación de un concepto casi demasiado grande para cualquier exhibición [*die bloße Darstellung eines Begriffs genannt, der für alle Darstellung beinahe zu groß ist*]”⁷². No “demasiado” grande, sino “casi demasiado”; la representación de un “apenas cabe”⁷³. Estamos a años luz del paisaje meramente rústico o bucólico que se ha querido ver en las *Soledades*.

70 Victor Hugo, “Philosophie”, apud Georges Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, París, Gallimard, 2017: “L’immanent, le sans fond et le sans borne [...], l’enfoncement possible de la pensée dans les sens au-delà de tout” (p. 109).

71 Sobre este soneto, véanse, entre otros, Antonio García Berrio, “Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro”, *Anales de Literatura*, 1 (1982), pp. 135-205 (pp. 145-147); Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1996, p. 317; y Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, ed. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 151-153; y “Estructura manierista y estructura barroca en poesía”, en *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 157-187. El estudio más completo sobre el tema del Diluvio en la pintura es la tesis doctoral inédita de Pascale Dubus, *Deux figures de l’irreprésentable: Mort et tempête dans la peinture du Cinquecento*, París, École des Hautes Études et Sciences Sociales, 1997. El tema del soneto es, en efecto, la angustia de lo irrepresentable.

72 Immanuel Kant, *op. cit.*, parte I, sección I, libro 2, § 26, p. 332.

73 “Del león, que en la Silva apenas cabe” (I, p. 233, v. 1); “Fénix hoy que apenas cabe” (I, p. 483, v. 147); “al reino, si allá cabes, del espanto” (I, p. 26, v. 11), etc. El objeto apenas cabe en la representación.

4. AQUÍ VES LOS CIUDADANOS DEL YERMO

Se me objetará que Góngora era un escritor “pagano” (Jammes) a quien no le interesaría la pintura de los Padres del desierto⁷⁴. Incluso se ha llegado a afirmar que “el alcance religioso de esta pintura [el *Paisaje con San Jerónimo* de Patinir] no permite vincularla con la poesía de Góngora” (Fig. 9), como si el propio Góngora no comparara la *Stimmung* del poema (‘tonalidad espiritual del paisaje’) con la de las *sylvae sacrae*⁷⁵. Las dos tesis son insostenibles. Aparte de que la sombra del eremitismo se extiende sobre medio Siglo de Oro, desde el *Persiles* de Cervantes hasta el *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* de Velázquez, y desde el *Isidro* de Lope⁷⁶ hasta *La alegoría de la orden de los Camaldulenses* del Greco, subtitulada *Eremiticae Vitae Descriptio* (*Descripción de la vida de los ermitaños*), aparte de ello, digo, en la obra de Góngora no faltan referencias explícitas al anacoretismo en general y a los paisajes con ermitaños en concreto⁷⁷.

74 Robert Jammes, *op. cit.*: “Su pensamiento [de Góngora] es naturalmente pagano, su poesía se ajusta espontáneamente a los moldes del paganismo; y cuando adopta un ropaje cristiano (conservando, por otra parte, todo el ornamento pagano), es como por obligación y para adaptarse al personaje o a las circunstancias” (p. 211).

75 Emmanuelle Huard-Baudry, “En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes”, *Criticón*, 114 (2012), pp. 139-178 (p. 145). Para la visión opuesta, véase Humberto Huergo Cardoso, “Las *Soledades* de Góngora, ¿‘lienzo de Flandes’ o ‘pintura valiente’?”, *La Torre*, 6, 20-21 (2001), pp. 223-231. A propósito del concepto de *Stimmung* (‘tonalidad espiritual del paisaje’, ‘sentimiento del paisaje’, ‘ambiente’), véase el importante ensayo de George Simmel, “Filosofía del paesaggio”, en *Estetica e paesaggio*, ed. Paolo D’Angelo, Boloña, Il Mulino, 2009, pp. 39-51. La traducción española es poco recomendable.

76 Félix Lope de Vega y Carpio, “Va Isidro a una ermita, donde el monje que habita en ella le cuenta lo que se alcanza a saber del antiguo origen de la devota imagen de Atocha”, *Obras completas. Poesía*, I, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 434-466: “No tenía el ermitaño / otros tapices ni sedas, / que el campo y las arboledas” (p. 443, vv. 271-273).

77 Véanse Michela Ambrogetti, “La fortuna del ermitaño nel teatro del Siglo de Oro”, en *Actas del coloquio Teoría y Realidad en el teatro español del siglo XVII*, eds. Joaquín Casalduero y Manuel Sito Alba, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 463-470; Béatrice Chenot, “Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 82, 1-2 (1980), pp. 59-80; y los diversos estudios de Alain Saint-Saëns: *La nostalgie du désert. L’idéal érémitique en Castille au Siècle d’Or*,

1. Llama la atención, por ejemplo, que en el soneto epidíctico “De las pinturas y relicarios de una galería del cardenal Fernando Niño de Guevara” (1607), las únicas pinturas que destaca Góngora son los retratos de pontífices (los pilotos del galeón de San Pedro) y, cómo no, los paisajes con ermitaños (los ciudadanos del yermo):

Del yermo ves aquí los ciudadanos,
del galeón de Pedro los pilotos (I, p. 252, vv. 9-10)⁷⁸.

En cambio, no dice ni una palabra acerca de las demás obras que adornaban la Galería y que hoy nos parecen las joyas de la colección; a saber: las orlas de animales, frutas y verduras del antequerano Antonio Mohedano (?), activo en Córdoba y sin duda conocido de Góngora; el *Bodegón con cocina* de Vincenzo Campi (?); y los cuatro lienzos de la historia de Noé (*La construcción del Arca de Noé*, *La entrada de los animales en el Arca*, *El Diluvio universal* y *El sacrificio de Noé*), copia hispana de la famosa serie de Jacopo Bassano⁷⁹. Anota Salcedo Coronel: “Dijo don Luis que se veían

San Francisco, Mellen Research University Press, 1993; “Saint ou coquin: le personnage de l’ermite dans la littérature du Siècle d’Or”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, 1 (1991), pp. 123-135; y “Apología y denigración del cuerpo del ermitaño en el Siglo de Oro”, *Hispania Sacra*, 42, 85 (1990), pp. 169-180. Respecto a las artes plásticas, véanse Palma Martínez Burgos, “*Ut pictura natura*: la imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI”, *Norba-Arte*, 9 (1989), pp. 15-27; y Concepción de la Peña Velasco y José Antonio Molina Gómez, “Ascetismo en imágenes: los ermitaños del Desierto del Sordo en el siglo XVIII”, *Hispania Sacra*, 66, 1 (2014), pp. 225-263.

78 José García de Salcedo Coronel, *Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644: “Aquí ves ‘los ciudadanos del yermo’, esto es, los ermitaños que poblaron penitentes los desiertos. [...] Y aquí ves también ‘los pilotos del galeón de Pedro’. Esto es, los sumos pontífices que gobernaban la nave de San Pedro, que es la Iglesia católica” (p. 203).

79 Para las pinturas del palacio Arzobispal de Sevilla, véanse Teodoro Falcón Márquez, *El palacio arzobispal de Sevilla*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Caja-Sur, 1977; José Fernández López, “Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla”, en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, II, pp. 159-171; y Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, Editorial Servet-Cuesta, 1979. Ninguno de los cuatro menciona siquiera la serie de los paisajes con ermitaños. De las copias de Bassano se ha ocupado Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid,

en esta galería las imágenes de los santos padres antiguos de Egipto, y por eso la llama ‘Tebaida celestial’”⁸⁰. Y por si acaso, aclara: “Tebaida se llamó aquella región de Egipto que mira a la Etiopía, [...] donde antiguamente tuvieron su asiento y residían los ermitaños, a que aludió don Luis”.⁸¹ La Galería es una Tebaida sagrada y el “peregrino” que llega a sus puertas —el propio Góngora—, una especie de ermitaño que contempla espantado los paisajes con los Padres del yermo que cuelgan de sus paredes: “Oh tú, cualquiera que entras, peregrino, / si mudo admiras, admirado para” (I, p. 251, vv. 1-2)⁸². Admiración no es lo mismo que deleite. Admiración significa ‘pasmarse y espantarse de algún efecto que ve extraordinario, cuya causa ignora’ (*Covarrubias*, s. v.); ‘el acto de ver con espanto’ (*Auto-ridades*, s. v.). La Tebaida eremítica, y los cuadros que la representan, no despiertan agrado, el placer positivo que asociamos normalmente con lo bello, sino admiración, espanto o pasmo (“respeto”, decía Paravicino), el placer negativo propio de lo sublime⁸³.

¿Cómo era la galería de Niño de Guevara y a qué cuadros específicamente se refiere Góngora? Los datos existentes son escasos. Los “pilotos del galeón de Pedro” deben de ser los “veinte y cuatro retratos de pontífices y cardenales, todos de medio cuerpo”, que menciona el inventario

Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 50-52. La autoría de las pinturas atribuidas a Mohedano continúa siendo objeto de polémica. El estudio más reciente es de Enrique Valdivieso, “Girolamo Lucenti y las pinturas para el Palacio Arzobispal de Sevilla”, *Ars*, 38 (2018), pp. 108-116. La frase “ciudadanos del yermo”, que emplea Góngora, figura en los *flores sanctorum*. Véase, por ejemplo, Juan Basilio Santoro, *op. cit.*: “Ciudadanos de los desiertos, páramos y soledades” (prólogo, sin foliar); “como vio tantos y tales ciudadanos del yermo, fue mucho lo que se holgó” (lib. 3, f. 116v).

80 José García de Salcedo Coronel, *ibidem*, p. 202.

81 José García de Salcedo Coronel, *ibidem*, pp. 201-202.

82 Como ha demostrado Juan Matas Caballero, el peregrino del soneto prefigura al protagonista de las *Soledades*. Véase al respecto “Las Soledades a la luz de los sonetos: la prefiguración del peregrino”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Caplonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, ETS, 2013, pp. 317-300 (p. 325).

83 Immanuel Kant, *op. cit.*: “La satisfacción en lo sublime no contiene tanto placer positivo [*positive Lust*] cuanto más bien admiración [*Bewunderung*] o respeto [*Achtung*], lo cual merece denominarse placer negativo [*negative Lust*]” (parte I, sección I, libro 2, § 23, p. 174). *Bewunderung* y *Achtung*, ‘admiración’ y ‘respeto’, son exactamente las voces que emplean Góngora y Paravicino.

del Palacio Arzobispal de 1625⁸⁴. Japón sospecha que podrían deberse a la *bottega* del pintor florentino, radicado en Roma, Francesco Morelli (1566-1595), popular entre el clero español por sus retratos de *viril illustris*, como papas, cardenales, príncipes y santos⁸⁵. El canon del género lo constituyen los *Elogi degli uomini illustri, apposti ai veri ritratti* [*Elogios de los hombres ilustres, acompañados de retratos al vivo*] de Paolo Giovio, en sí mismos un auténtico “museo” portátil (la temprana traducción de Gaspar de Baeza se titula, precisamente, *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos, ilustres en valor de guerra, que están al vivo pintados en el museo de Paulo Jovio*)⁸⁶. Como quiera que sea, los cuadros se pusieron a la venta en subasta pública después de la muerte del arzobispo don Luis Fernández de Córdoba en 1625 y no se ha vuelto a saber de ellos.

Más incierto aún es el destino de la serie de paisajes con ermitaños, que “pudieron desaparecer en fecha temprana del palacio”⁸⁷. A juzgar por otras colecciones parecidas, como la de Íñigo López de Mendoza de la Vega y Luna, V duque del Infantado (1536-1601)⁸⁸, lo más seguro es

84 Véase Rafael Japón, “El expolio del arzobispo Luis Fernández de Córdoba en 1625: el retablo mayor de la Parroquia de Guadalcázar y las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla”, *Ucorte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12 (2013), pp. 51-66 (p. 63).

85 Rafael Japón, *ibidem*, p. 60. Para todo lo concerniente a Morelli, véase Marco Cavietti y Francesca Curti, “La bottega di Francesco Morelli pittore: Giovanni Baglione, Vittorio Travagni, Tommaso Salini, tra formazione, parentele, committenze e rivalità all’arrivo di Caravaggio a Roma”, *Roma Moderna e Contemporanea*, 19, 2 (2011), pp. 373-454, quienes reproducen los inventarios de los comitentes españoles del artista. El inventario de los bienes del propio Morelli menciona “71 cabezas de hombres ilustres, cardenales, papas y otras varias, viejas” (p. 447).

86 Granada, Hugo de Mena, 1568.

87 Rafael Japón, *op. cit.*, p. 60.

88 El inventario es extraordinariamente detallado, lo que me ha permitido identificar la fuente de origen de la mayoría de los cuadros: se trata sin lugar a dudas de la *Soledad o la vida de los padres ermitaños* de los Sadeler. El asiento dice: “Treinta lienzos pintados al óleo que llaman los *Lienzos de los padres del yermo* que el señor duque de Feria envió desde Roma al duque mi señor, que haya gloria, que cada uno tiene dos varas de ancho y más de vara y medio de alto, y con sus marcos, que los dichos lienzos son los siguientes: Un lienzo de *San Juan Bautista*, otro lienzo de *San Antonio Jerónimo, Pelagio, Juan Ermitaño, Coprés, Teonas, Onofre, Pancracio, de Abraham, de San Amián, Mucio, Anubio, de Elías, de San Macario, Dídimio, Piamon, Apeles, Mateho, Eulogio, Espiridión, Macario, San Juan ermitaño, Pablo ermitaño, Hilarión, de Orígenes, de Eleno, de San Apolonio*, otro lienzo de *San Giomo*” (The

que también fueran copia de los grabados de los Sadeler y de Collaert a los que vengo haciendo referencia, esto es, paisajes sublimes de gran formato, envueltos en un “mudo horror divino”, que sin duda no dejarían indiferente a Góngora; “aquella inmensa soledad —dice san Jerónimo— que [...] ofrece horrible asilo a los monjes [*in illa vasta solitudine, quae [...] horridum monachis praestat habitaculum*]” (Fig. 10)⁸⁹. Asilo, pero horrible. El inventario de las Casas Arzobispales menciona “diez y seis lienzos de países al tiempo [¿paisajes al temple?]” que podrían coincidir con ellos, pero no me atrevería a asegurarlo⁹⁰. Una cosa es indudable: nos hallamos ante una de las primeras galerías de paisajes con ermitaños de la Europa del Seiscientos, comparable con el Camerino de los Ermitaños (*Camerino degli Eremiti*) del Palacio Farnese en Roma, obra de Giovanni Lanfranco, y con el Gabinete de los Padres del Desierto (*Cabinet des Pères du Désert*) del Château Gaillard de Vannes, decorado de arriba abajo con copias al lienzo de los grabados de los Sadeler y de Abraham Bloemaert⁹¹. La Sala de la Penitencia (*Stanza della Penitenza*) de la Villa Farnesio en

Getty Provenance Index, Archival Inventory E-73, asientos 66a-66y). El propio López de Mendoza era propietario de una treintena de retratos de hombres ilustres —el *Cardenal Julio Esmerones*, el *Cardenal Estefanonio, Pío V, León X, Pablo III*, etc.—, lo que nos permite hacernos una idea clara de cómo sería la galería de Niño de Guevara. La colección del duque de Lerma era todavía más grande: “Setenta y seis cuadros de los pontífices, desde San Pedro hasta San Martín I” (Sarah Schroth, *op. cit.*, p. 223, asientos 675-750).

89 San Jerónimo, “A Eustoquia”, *op. cit.*, vol. 1, pp. 203-260 (carta 22, p. 211, párrafo 7).

90 Rafael Japón, *op. cit.*, p. 63.

91 Giovanna Capitelli, “Los paisajes para el Palacio del Buen Retiro”, en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 241-284 (p. 258, n. 17). Para los grabados de Bloemaert —*Sacra eremis ascetarum* (1612-1619), dedicado a los ermitaños hombres, y *Sacra eremus ascetiarum* (1612-1619), de ermitañas mujeres—, véase Marcel Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and His Sons*, Gante, Bélgica, Davaco, 1993, I, pp. 171-184, que compara las estampas de ermitaños con “la poesía española de la soledad de finales del siglo XVI [*the Spanish poetry of solitude of the late sixteenth century*]” (I, p. 171). Los grabados de ermitaños de Bloemaert eran menos conocidos en España que los de los Sadeler. No obstante, el inventario del año 1674 de Diego de la Torre cita expresamente al artista: “Un ermitaño de Abloomar [Bloemaert]” (Getty Provenance Index, Archival Inventory E-702, asiento 62).

Caprarola (1570)⁹², la Sala de la Penitencia del Palacio de la Isla (1597-1600)⁹³, la Basílica de Santa Cecilia en Trastevere (1600)⁹⁴ y la Pinacoteca Ambrosiana (1607-1618) también estaban decoradas con cuadros de ermitaños, casi todos copia de los grabados de los Sadeler⁹⁵. En la España de la segunda mitad del siglo XVII destaca el palacio del Retiro de Felipe IV, “poblada Tebaida o nuevo / cortesano Monserrate”, como lo llama Pellicer⁹⁶, en cuya galería —la famosa Galería de los Paisajes— colgaban

92 Loren Partridge, *op. cit.*, reproduce el programa iconográfico original. Los frescos de ermitaños son obra de Jacopo Bertoja.

93 Alessandro Viscogliosi, “Giacomo I Boncompagni e la Stanza della Penitenza del Palazzo dell’Isola: un ciclo di affreschi nel Sorano all’epoca del Baronio”, en *Baronio e l’arte*, eds. Romeo de Maio, Agostino Borromeo *et alii*, Sora, Centro di Studi Sorani Vincenzo Patriarca, 1985, pp. 551-568. Según el autor, la iconografía de los cuatro paisajes con ermitaños que todavía adornan la sala “è una replica fedelissima di altrettante vignette disegnate da Maerten de Vos ed incise da Raphael Sadeler” (p. 562).

94 Francesca Cappelletti, “L’inizio del Seicento: Paul Bril, il paesaggio topografico e il paesaggio con gli eremiti”, en *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, Ugo Bozzi, 2005-2006, pp. 102-129: “Per la scelta degli eremiti [de la Basílica] Bril sembra attenirsi a quel repertorio di scene di vita solitaria già utilizzato nella commissione per Federico Borromeo, e cioè le raccolte di stampe, come la *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* di Johannes Sadeler I e Raphael I” (p. 239); y “Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente”, en *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, ed. Francesca Cappelletti, Roma, Gangemi, 2003, pp. 9-20.

95 Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, Cambridge, Massachusetts, Cambridge UP, 1993: “Quite a few of Borromeo’s landscape paintings [...] were based on engravings by Jan and Raphael Sadeler” (p. 131).

96 José Pellicer y Tovar, “Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro”, en *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, ed. Diego de Covarrubias y Leiva, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, sin foliar. Véase igualmente Manuel de Gallegos, “Silva topográfica”, en *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, María de Quiñones, 1637, ff. 1r.-12v. Aunque el autor se deshace en elogios sobre la colección de pinturas (“al fin todas las salas, / galerías, retretes, corredores / deste edificio hermoso / con un matiz vistoso, / con países [paisajes], con mar, con resplandores / con plumajes con galas / y con vana espesura / gallardamente adorna la pintura” [ff. 5v.-6r.]), no menciona en concreto la famosa serie de los paisajes con ermitaños. En cambio, en el romance “Al templo de san Antonio” (ff. 14r.-15v.) sí describe en detalle la ermita dedicada al santo, donde colgaba el lienzo *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño* (1634, Museo del Prado), de Velázquez. Para la retórica del panegírico, véase ahora Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *Las artes del elogio. Estudios sobre*

una veintena de paisajes con ermitaños de artistas que Góngora no pudo conocer, como Nicolas Poussin y Claude Lorrain⁹⁷. En los terrenos del Palacio, no en balde llamado del Buen Retiro —retiro anacoreta, pero deleitable—, vivían ermitaños de verdad⁹⁸.

2. Otro texto eremítico: el romance “Cuatro o seis desnudos hombros” (1614), es decir, el retrato de un amante desdeñado que pasa nueve o diez meses refugiado en el hueco de un tronco durante los cuales se alimenta exclusivamente con hierbas, ese refugio materno (“nueve meses”) que Góngora no se cansa de buscar:

El hueco anima de un tronco
nueves meses habrá, o diez [...],
hierbas cultiva, no ingratas,
en apacible vergel. (I, p. 439, vv. 23-32)

Según Taylor, el árbol hueco alude al nacimiento de Adonis, mientras que el sustentarse con hierbas representa “la armonía original del hombre con la naturaleza”⁹⁹. No hay que hilar tan fino. En realidad, en la España de 1614 los únicos que vivían en los huecos de los árboles y practicaban la

el panegírico, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. Referencias a la “Silva topográfica” de Gallegos en Juan Silvestre Gómez, *Panegírico al conde de Monterrey* (1640), ed. Jesús Ponce Cárdenas, Biblioteca Digital, Proyecto ARELPH, panegiricos.com, 2018.

97 Véanse Giovanna Capitelli, *op. cit.*, pp. 241-284; Juan Martínez Cuesta, “San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño. Velázquez y la iconografía eremítica del siglo XVII”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, ed. José López Rey, Madrid, Editorial Alpuerto, S. A, 1991, pp. 127-134; y Andrés Úbeda de los Cobos, “Las pinturas de paisaje para el palacio del Buen Retiro de Madrid”, en *Roma, naturaleza e ideal*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 69-77.

98 Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey*, ed. ampliada y revisada, trads. Vicente Lleó y María Luisa Balseiro, Madrid, Taurus, 2003: “El tema [de la pintura de ermitaños] parece lógico para el Retiro, en cuyos terrenos había ermitas y ermitaños de verdad” (p. 128).

99 Barry Taylor, “Góngora’s ballad ‘Quattro o seis desnudos hombros’”, en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey*, eds. Charles Davis y Alan Deymond, Londres, Tamesis, 1989, pp. 215-226 (pp. 218-219).

abstinencia eran los Padres del desierto¹⁰⁰, máxime cuando la geografía del poema, mitad *locus amoenus*, mitad *locus horridus*, reproduce fielmente la fórmula sublime de los paisajes con ermitaños: un “ameno sitio breve” (v. 17), pero sembrado de peligrosos “escollos” (v. 2):

Cuatro o seis desnudos hombros
de dos escollos o tres
hurtan poco sitio al mar
y mucho agradable en él. (I, p. 439, vv. 1-4)

A pesar de que los escollos son sólo dos o tres y ocupan poco espacio (“hurtan poco sitio”), así y todo representan un grave peligro y hurtan mucho agrado. Las estampas de los Sadeler abundan en paisajes similares (Fig. 11). Nótese sobre todo la estampa de *San Joanicio* (Fig. 5), idéntica al escollo de la *Soledad primera*: un peñasco suspendido justo en medio “del mar siempre sonante, / de la muda campaña” (vv. 53-54)¹⁰¹.

Ahora bien, “Cuatro o seis desnudos hombros” no es un romance cualquiera. En la introducción a su edición de las *Soledades*, Jammes lo considera prácticamente igual al poema (“tan parecidos que se pueden considerar idénticos”)¹⁰², tanto por lo que se refiere al “ambiente” como a “la personalidad del protagonista”: “El peregrino del poema y el solitario del romance no son hermanos gemelos: son un solo y mismo personaje, sólo que contemplamos al uno al principio del relato, al otro en el momento del desenlace”¹⁰³. Y añade todavía: “Este ermita de amor es el que hubiéramos visto, sin duda con mayor precisión, en la cuarta Soledad, la ‘Soledad del yermo’ —del ‘yermo’ donde viven los ‘eremitas’—, y que este romance nos permite imaginar en algún acantilado desierto, batido

100 Cito casi al azar: “Vivían en los campos y soledades [...] alimentándose con yerbas silvestres” (Blas Antonio Ceballos, *Flores del Yermo*, lib. 1, cap. 20, p. 73); “Venerio Abab, haciendo vida solitaria en la isla Palmaria, [...] sustentábase con hierbas y frutas silvestres (Alonso de Villegas, *Fructus*, discurso 58, sección 11, f. 370r.).

101 Segundo Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Madrid, Delirio, 2013, “la imagen de la roca rodeada por las olas espumosas se repite a menudo en la emblemática” (p. 44).

102 Véase su edición de Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 54-55.

103 Robert Jammes, *ibidem*, pp. 54-55. Antes en Barry Taylor, *op. cit.*: “The protagonist offers obvious parallels with the *peregrino* of the *Soledades*” (p. 217).

por las olas del océano”¹⁰⁴. Sin duda es así, pero no hubo que esperar a la cuarta *Soledad* para comprobarlo. La *Soledad* mentada en el soneto que empieza “Restituye a tu mudo horror divino” es “la Primera de sus *Soledades*” (I, p. 451), no la hipotética “Soledad del yermo”. Es decir, la vocación de ermitaño del peregrino de las *Soledades* no es una ocurrencia de última hora, sino un rasgo de carácter del personaje. La cuarta *Soledad* está en germen ya en la *Primera*. El poema en su totalidad narra el peregrinaje de un ermitaño de amor a través de una *silva sacra* sembrada de “escollos” (*Sol.* 1, v. 24, *Sol.* 1, v. 187, *Sol.* 2, v. 33, *Sol.* 2, v. 211, *Sol.* 2, v. 400, etc.), hasta que al final alcanza su destino: la Soledad del yermo. El hilo argumental remite a la *Arcadia* de Sannazaro, pero el escenario de fondo y el sentimiento de desengaño que impregnán el poema responden al ideal eremítico contrarreformista¹⁰⁵.

Si comparamos el paisaje de ambos poemas —el romance “Cuatro o seis desnudos hombros” y las *Soledades*— con el de otros poemas eremíticos de la época, algunos de ellos imitación a lo divino de las propias *Soledades*, el parecido se afianza todavía más. Pienso en textos como la “Canción real a san Jerónimo” (h. 1604) de Adrián del Prado: “Un pelado risco, / de cuyos hombros toscos y nudosos / pende la espalda”¹⁰⁶; las *Soledades de Buçaco*

104 Robert Jammes, *ibidem*, p. 55.

105 La relación entre las *Soledades* y la literatura pastoril ha sido objeto de distintos estudios. Véanse, entre otros, Rodrigo Cacho Casal, “Góngora in Arcadia: Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*”, *The Romantic Review*, 98, 4 (2007), pp. 435-455; y Mercedes Blanco, “Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades de Góngora*”, *Studia Aurea*, 8 (2014), pp. 131-175. Ninguno de los dos estudiosos tiene en cuenta la herencia eremítica, patente para Díaz de Ribas y Fernández de Córdoba. Cuando digo que las *Soledades* se inspiran en el paisaje flamenco con ermitaños me refiero, naturalmente, al escenario de fondo, a las soledades mismas. Dichas soledades albergan otros mundos, a veces con su propio antecedente pictórico, que no tienen nada que ver con el retiro eremítico, como serían el epitalamio, los juegos olímpicos, la boda de aldeanos, la montería de leones a la morisca, el retrato ecuestre y muchos otros. En este sentido, las *Soledades* no son un solo paisaje, sino un paisaje de paisajes incompatibles entre sí.

106 Adrián del Prado, “Canción real a San Jerónimo”, pp. 207-219 (p. 209, vv. 59-61). Cito por la edición de José Manuel Blecua, *op. cit.*, quien comenta que “indudablemente, su inspiración original [del poema] está en cualquier cuadro de fines del siglo XVI y principios del XVII que representase al santo haciendo penitencia en el desierto” (p. 27). “Cualquier” cuadro no me vale, pero comparto la tesis principal

(1634) de Ferreira de Lacerda: “Muestran el secreto valle / todo horrible, todo brusco”¹⁰⁷; y el *Aula de Dios* (1637), de Miguel de Dicastillo: “No aquí del año los floridos meses / con varios amenísimos matices / hermosean las horridas estancias. / [...] / Antes, con melancólicos horrores / el rudo sitio, todo penitente / rigor indica, amarillez presiente”¹⁰⁸. El caso de la *Soledad de Pedro de Jesús* (h. 1614) de Pedro Espinosa es particularmente llamativo, ya que mienta expresamente el paisaje flamenco con ermitaños: “Concédanse a tus ojos [del ermitaño] selvas bellas, / rompe en abeto el mar sin pagar flete / y, siendo superior de cosas grandes, / *habrás visto pintado vivo a Flandes*”¹⁰⁹. Y continúa: “Y cuando ya la noche envuelve en sombra / las casas, siembre estrellas, llueve espanto / y en alto horror aun el silencio nombra”¹¹⁰. Sin dejar de ser bellas, las selvas sagradas de la pintura flamenco con ermitaños inspiran horror y espanto. Comenta Bonilla Cerezo en su estudio del poema: “La caverna sigue la práctica extremada, de remoto origen, consistente en edificar una habitación arbórea, quizá una celda-árbol”¹¹¹. El paisaje flamenco es el mismo, sólo que en un caso la caverna es celda-árbol (*Soledad de Pedro de Jesús* de Espinosa) y en el otro, la celda-árbol es caverna (las *Soledades* de Góngora).

3. Otro ejemplo más: la apología del eremitismo carmelitano en el romance “En la beatificación de santa Teresa” (1614):

Que ejemplarmente hoy blanquea
en nuestra Europa, de tanto
ciudadano anacoreta,
que, escondido en sí, es su cuerpo
gruta, de su alma, estrecha. (I, p. 442, vv. 72-76).

de que la poesía eremítica a menudo se inspira en los paisajes con ermitaños.

107 Bernarda Ferreira de Lacerda, *op. cit.*, f. 23r. El poema empieza con la descripción del retrato pictórico de un ermitaño: “Cuadro peregrino / a quien sutiles pinceles / milagros del arte dieron / animados accidentes” (f. 3v.). Una vez más, la relación poesía de ermitaños-pintura es explícita.

108 Miguel de Dicastillo, *op. cit.*, pp. 123-124.

109 Pedro Espinosa, “Soledad de Pedro de Jesús, presbítero”, en *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011, pp. 220-231 (p. 225, vv. 125-128).

110 Pedro Espinosa, *ibidem*, p. 225, vv. 145-147.

111 Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora entre azahares: la *Epístola I a Heliodoro* de Pedro Espinosa”, *Analecta Malacitana*, 30, 1 (2007), pp. 53-100 (p. 90).

La frase “blanquea [...] de tanto / ciudadano anacoreta” o ‘reluce gracias al número de tantas blancas ermitas’ alude a los muchos eremitorios o ciudadelas de ermitaños —los llamados “desiertos”, aunque muchos no lo eran— que los Carmelitas Descalzos o Teresianos fundaron dentro y fuera de España (“nuestra Europa”) a partir del año 1592: Nuestra Señora del Carmen de Bolarque (1592), Nuestra Señora de las Nieves (1593), San Juan Bautista de Trassierra (1597) (en la Córdoba de Góngora), San José del Monte de las Batuecas (1599), Nuestra Señora del Carmen Santa Fe (1605), San Hilarión del Cardó (1606), San Juan de la Cruz de Buçaco (1627) y otros¹¹²; desiertos que eran “retrato del de los páramos primitivos de Palestina y Egipto; en rigores, en abstracción, en oración, en desnudez de todo, y aun en parte, los exceden”¹¹³. La propia santa Teresa tenía vocación de anacoreta (de niña jugaba a construir ermitas)¹¹⁴ y en su *Camino de perfección* declara sin tapujos que “el estilo que pretendemos llevar es no sólo ser monjas, sino ermitañas”¹¹⁵. Pero lo que más llama la atención del

112 Fray Eulogio de la Virgen del Carmen, “Los Santos Desiertos carmelitanos en España”, en *España eremítica*, pp. 587-632; y Fray Felipe de la Virgen del Carmen, *La soledad fecunda. Santos desiertos de Carmelitas Descalzos*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1961. Véanse igualmente los distintos trabajos de José Miguel Muñoz Jiménez, “Sobre la ‘Jerusalén restaurada’: los calvarios barrocos en España”, *Archivo Español de Arte*, 69, 274 (abril-junio 1996), pp. 157-169; “La arquitectura de los desiertos carmelitanos”, en *La arquitectura carmelitana, 1596-1800*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990, pp. 348-371; y “Yermos y Sacromontes: itinerarios de Vía Crucis en los desiertos carmelitanos”, en *Los caminos y el arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, III, pp. 171-182. Un estudio iluminador es el de Trevor Johnson, “Gardening for God: Carmelite Deserts and the Sacralisation of Natural Space in Counter-Reformation Spain”, en *Sacred Space in Early Modern Europe*, eds. Will Coster y Andrew Spicer, Cambridge, Cambridge UP, 2005, pp. 193-210, que relaciona el paisaje eremítico con la teología negativa y la “apofasis radical” (p. 193).

113 Fray José de Santa Teresa, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, apud José Miguel Muñoz Jiménez, *La arquitectura carmelitana*, p. 344.

114 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, en *Obras completas*, eds. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, BAC, 2002: “De que vi que era imposible ir adonde me matasen por Dios, ordenábamos [decidimos] ser ermitaños; y en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas” (cap. 1, párrafo 6, p. 35).

115 Santa Teresa de Jesús, *Camino de perfección*, en *Obras completas*, códice de Toledo, cap. 20 (13), párrafo 6, p. 290.

romance no son las circunstancias históricas que lo rodean —el ferviente eremitismo carmelitano—, sino el propio retrato del anacoreta: “Escondido en sí, es su cuerpo / gruta, de su alma, estrecha”; o sea, ‘escondido en sí, es su cuerpo gruta estrecha de su alma’. Es inevitable recordar la imagen del peregrino de las *Soledades* “embebido” en el hueco de una encina. ¿Es una imagen el trasfondo de la otra? La fecha de composición de los textos permite suponerlo: 1613 la primera *Soledad* y 1614 el romance “En la beatificación de santa Teresa”, con el romance “Cuatro o seis desnudos hombres”, también de 1614, a caballo entre los dos. Si la cronología no engaña, primero lo intentó en las *Soledades*, y no conforme con ello, amplió el retrato en “Cuatro o seis desnudos hombres” y todavía más en el romance a santa Teresa y el eremitismo carmelitano. Una cosa es indudable: la soledad eremítica de las *Soledades* no termina en el poema. Entre 1613 y 1614 la imagen del anacoreta retirado del mundo y escondido en sí no dejó de rondar la imaginación de Góngora. Quizá en lugar de insistir tanto en el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, habría que empezar a pensar en el menosprecio de corte y el *de laude eremi*, la alabanza del yermo. El ideal pagano del *beatus ille* se funde con el proyecto carmelitano de la vida eremítica, con una importante diferencia: el primero es puramente bucólico, mientras que el segundo se alimenta del horror. “*Abruptae rupes quasi quemdam horroris carcerem*”, le escribe san Jerónimo a Rufino: ‘las rocas abruptas forman como una cárcel horrorosa’¹¹⁶.

4. No me demoro en el romance autobiográfico que empieza “Comadres, las mis comadres” (anterior a 1596) porque la atribución se antoja dudosa. Pinta a un grafómano recluido en una “sierra bruta y sola” (v. 109) en la que, como los Padres del yermo, no para de escribir:

Prolijo he sido, señoras,
que, como estoy en un yermo,
ajeno de ocupaciones,
escribo más que diez presos¹¹⁷.

116 San Jerónimo, “A Rufino”, en *Epistolario*, edición bilingüe a cargo de Juan Bautista Valero, Madrid, BAC, 1993, I, pp. 81-87 (carta 3, p. 85, párrafo 4).

117 Luis de Góngora, *Romances*, ed. crítica Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, III, pp. 367-372 (p. 371, vv. 101-104). He actualizado la ortografía.

“Prolijo” es adjetivo típicamente gongorino (se relaciona, de hecho, con la *akribēia* o la ‘prolijidad’ de la *maniera* seca flamenca), lo mismo que el interés por los Padres del yermo¹¹⁸. Si el romance es de Góngora, estaríamos ante un antecedente jocoso del famoso “Retirado en la paz de estos desiertos” (a. de 1639) de Quevedo, que es también el autorretrato de un escritor en el papel de ermitaño. ¿Qué santos le interesan a Góngora? Los santos escritores, como él. Así en el romance a la propia santa Teresa: “Tanto y tan bien escribió, / que podrá correr parejas, / su espíritu, con la pluma” (I, p. 441, vv. 41-43); y en la canción “Al favor de San Ildefonso” (1617), inspirado con toda probabilidad en el cuadro homónimo del Greco que todavía se guarda en el Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, en Illescas: “Una pluma que ha pasado, / con lo que ha escrito, de lo que ha volado” (I, p. 476, vv. 39-40). Siempre la carrera del espíritu y la pluma, como si la escritura en sí misma también fuese fuente de arrobo¹¹⁹.

5. LA SOLEDAD DEL YERMO

Todo lo anterior avala la tesis de Díaz de Rivas a propósito de que el título de las *Soledades* se refiere específicamente al yermo de los Padres del desierto: “Los desiertos de Egipto, donde vivían aquellos monjes antiguos, se decían ‘soledades’ por ‘yermo’, que es lo mismo, y ellos, *monachi, id est solitarii*”¹²⁰. Conocida es también su idea en el sentido de que la última de las *Soledades* proyectadas tendría lugar en un auténtico sacromonte,

118 Sobre el concepto de *akribēia*, ‘precisión’, ‘prolijidad’, ‘exactitud’, ‘meticulosidad’, es indispensable Jerome Jordan Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven, Yale University Press, 1974, pp. 123-126. Su equivalente latino es *diligentia* o diligencia.

119 Sobre el “vuelo” del poeta en relación con el mito de Ícaro, véase el excelente estudio de Norbert von Prellwitz, “Góngora: el vuelo audaz del poeta”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV (1997), pp. 19-35, quien, no obstante, no alude a los poemas dedicados a santa Teresa y a san Ildefonso.

120 Pedro Díaz de Ribas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Biblioteca Nacional de España, ms. 3726, ff. 104-179 (f. 105v.). Dos ejemplos programáticos serían las *Soledades de Buçaco* de Ferreira de Lacerda, citada anteriormente, y las *Soledades de Aurelia* de Jerónimo Fernández de Mata, Madrid, Catalina de Barrio, 1639: “Es su ermita natural un peñasco roto, por donde entran silvestres árboles” (10rv.).

un “desierto” carmelitano al estilo de las Batuecas, y que se titularía “la Soledad del yermo”¹²¹. Otro tanto opina Fernández de Córdoba:

En los desiertos de Palestina, en los de Tebaida de Egipto, en los de Nubia, hubo antiguamente tantos conventos y tan poblados de monjes, que –según se refiere en lo *De vitis Patrum*– pudieran formar no pequeños pueblos y, con todo, sus santos habitadores granjearon y retuvieron el apellido de ‘monjes’, que quiere decir ‘solos’ o ‘solitarios’ [...] *Este nombre de ‘soledades’ compete a lugares semejantes*¹²².

Y no podía ser de otro modo. La época poco menos que lo exigía y el silencio, el anonimato, el ensimismamiento y el desengaño amoroso del peregrino lo venían anunciando desde el principio. Lo mismo digo de los venerables patriarcas de la *Soledad primera* (vv. 212-221 y vv. 364-506) y *Segunda* (vv. 388-511), cuyo amargo desencanto (“ruiñas y estragos”, “buitre de pesares”, “campo de sepulcros”...) también tiene un dejo eremítico¹²³. Felices pastores de la Edad de Oro es obvio que no son, entre otras cosas porque la verdadera Edad de Oro del siglo XVII no era ya la Arcadia pagana de Teócrito y de Virgilio, sino, como recuerda fray Luis de Granada en su traducción de *La escala espiritual* (Lisboa, 1562) de san Juan Clímaco, “aquella edad dorada y aquel siglo bienaventurado en que florecieron aquellos gloriosísimos padres que fueron los Paulos, Antonios, Hilariones, Macarios, Arsenios y otros ilustrísimos varones que vivían por

121 Pedro Días de Ribas, *ibidem*: “La primera Soledad se intitula la *Soledad de los campos* y las personas que se introducen son pastores. La segunda Soledad, la *Soledad de las riberas*. La tercera, la *Soledad de las selvas*, y la cuarta, la *Soledad de el yermo*” (f. 104v.). Para los *sacromonti* españoles, véase Fernando Marías, “El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: don Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza, y el Monte Celia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 133-144.

122 Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, ed. Matteo Mancinelli. Cito por la edición digital, disponible en gongoradigital.github.io/polemico/1617_examenes.xml. Según Mancinelli, el texto aludido son las *Vitae Patrum* (Amberes, 1615).

123 Lo recuerdan, entre otros, Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganello, *op. cit.*: “Una Edad de Oro ya perdida, que ahora sabe a ruinas y estragos” (p. 59).

aquejellos desiertos de Egipto”¹²⁴. La Edad de Oro *eremita*. Ya lo he dicho: el yermo cristiano se funde con el jardín pagano en una especie de *beatus ille* a lo divino¹²⁵; un “nuevo cortesano Monserrate” (Pellicer), como el Buen Retiro de Felipe IV¹²⁶; el *Grottenhof* del duque Guillermo V de Baviera¹²⁷; la Huerta del Desengaño del conde de Niebla¹²⁸; o el parque de la villa de Lerma del duque Francisco de Sandoval y Rojas. Los resultados de la investigación arqueológica de Cervera Vera resultan sumamente reveladores:

El duque de Lerma, al urbanizar y ampliar su parque, se encontró con dos antiguas ermitas, que reedificó o arregló, y construyó de nueva planta las cinco restantes, reuniendo las siete emplazadas “por

124 Fray Luis de Granada, traducción de *La escala espiritual* de San Juan Clímaco, en *Obras*, Madrid, Imprenta de la Real Compañía, 1800, VI, p. 297.

125 Véase Jeremy Roe, “The Hermit’s *locus amoenus*: ‘El arte y moral filosofía’ of Landscape Painting Collections in Early Seventeenth Century Madrid”, *Matèria*, 8 (2014), pp. 15-36.

126 Según Andrés Úbeda de los Cobos, “Las pinturas de paisaje para el palacio del Buen Retiro de Madrid”, en *Roma, naturaleza e ideal*: “La información relativa a este palacio no permite afirmar que sus jardines, la presencia en ellos de ermitas y su decoración pictórica, estuvieran influidos por la visión del mundo neostoi-ca, apasionadamente defendida por sus máximos responsables. Si ello fuera cierto, deberíamos necesariamente cambiar nuestra concepción del Retiro, término, por cierto, muy apreciado por la filosofía neostoica” (pp. 69-77 [p. 77]).

127 Christine Göttler, “The Art of Solitude: Environments of Prayer at the Bavarian Court of Wilhelm V”, *Art History*, 40, 2 (2017), pp. 404-429: “The grotta might be best understood as a hybridization of courtly and religious sites of recreation and retreat. [...] The *Grottenhof* offered a new religious interpretation of Ovidian mythology, in which the processes of metamorphosis and conversion are interrelated” (p. 176).

128 Véanse José M. Hermoso Rivero y Antonio Romero-Dorado, “La Huerta del Desengaño de Sanlúcar de Barrameda, retiro y recreo del VIII duque de Medina Sidonia”, *El Rincón Malillo*, 4 (2014), pp. 19-22; y Manuel José de Lara Ródenas, “Los muros de Huelva: el conde de Niebla Manuel Alonso Pérez de Guzmán y su retiro en el castillo onubense”, en *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 299-324. Sobre la inquietud eremítica del conde de Niebla, véase Francisco Javier Escobar Borrego, “¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?: sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)”, <https://e-spmania.revues.org/25264>. La intención explícita del Conde era crear una nueva Tebaida en Cádiz.

diversos puestos entre espesuras de árboles”, que añadían “devoción a la hermosura” del parque ducal, como nos relatan los cronistas¹²⁹.

Un jardín sembrado de ermitas que añaden devoción a la hermosura, tal y como muestra *La alegoría de la orden de los Camaldulenses* (1600-1607, Madrid, Instituto Valencia de don Juan), del Greco. El lector es libre de sacar las conclusiones que quiera. Yo digo que se parece a la *idea* (‘dibujo interior’) de las *Soledades*, a un tiempo Arcadia bucólica y melancólica Tebaida. El programa iconográfico de la Sala de las Soledades (*Camara delle Solitudini*) de la Villa Farnesio en Caprarola no se queda atrás: “La più lodata spezie di solitudine —le escribe Anibal Caro a Panvinio en 1565— è quella de la nostra religione, la quale è differente da quella de ‘Gentili [la especie más alabada de soledad es la de nuestra religión, soledad diferente a la de los gentiles]’”¹³⁰. Existe la soledad de los pastores, pero la que cuenta es la de los Padres del yermo: *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum*.

6. EL COMPLETO COLAPSO DEL DISCURSO

He dicho que el escenario de fondo de las *Soledades* se inspira en el paisaje con ermitaños flamenco del Bosco y de los Sadeler, y que la característica más sobresaliente de dicho paisaje es el horror sagrado, normalmente asociado con la estética de lo sublime. Pero ¿qué es lo sublime *gongorino*? Más allá de la deuda con respecto al paisaje religioso flamenco, ¿en qué consiste la sublimidad de las *Soledades*?

Contra la opinión común, lo sublime no es ninguna “elevación”. Lo decisivo no es eso. Lo sublime longiniano designa más bien aquella “agonía que a la vez dificulta y hace avanzar [agónias emphasin hama kai empodizousēs ti kai sundiōkousēs]”¹³¹. *Lo sublime no es tanto lo elevado*

129 Luis Cervera Vera, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, Castalia, 1967, p. 399.

130 Annibal Caro, *apud* Arnold Alexander Witte, *op. cit.*, p. 60, n. 235.

131 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 19, 2. Literalmente: “Una muestra de la lucha que, a la vez, por una parte, estorba y, por la otra, impulsa juntamente”. El infinitivo *empodizo* significa ‘estorbar’, ‘hacer tropezar’, ‘meter el pie’. José García López traduce: “Una agitación que a la vez acosa y frena el lenguaje” (*Demetrio, Sobre el estilo. Longino*”, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1996²). La reciente versión de Paola

cuanto un estorbo que eleva (*kai empodizousēs* [...] *kai sundiōkousēs*), una dificultad que hace avanzar¹³². Para que haya *sundiōkō*, ‘poner en movimiento’, ‘empujar’, primero tiene que haber *empodizousēs*, ‘lo que estorba’, ‘lo que tropieza’, ‘meter el pie’. Kant lo expresa de manera insuperable: “Un placer que sólo surge indirectamente, a saber, de modo tal que se produce por medio del sentimiento de un refrenamiento momentáneo [*Hemmung*, ‘impedimento’, ‘inhibición’] de las capacidades vitales y a continuación, de inmediato, por un derramamiento [*Ergießung*, ‘desborde’, ‘salida’] de tales capacidades que se sigue con tanta más virulencia”¹³³. Sin impedimento no hay derramamiento. El derramamiento de ánimo propio de lo sublime es la consecuencia “inmediata” de cierta privación, de cierta negatividad.

Invoco el impedimento kantiano, *Hemmung*, porque, como recordarán los lectores de las *Soledades*, “impedido” es uno de los latiguillos de Góngora. Menciono algunos ejemplos de entre muchos: “De venablos impedido” (*Dedicatoria*, v. 5); “dulcemente impedida” (*Sol.* 1, v. 238); “de flores impedido” (*Sol.* 1, v. 284); “de recíprocos nudos impedidos” (*Sol.* 1, v. 970); “de redes impedida” (*Sol.* 2, v. 672); y así hasta llegar a la definición misma de la *Soledades*: “cántico impedido” (*Sol.* 2, v. 621). Como es sabido, la palabra “impedir” proviene del latín “impedire”, ‘trabar los pies’. El poema está trabado de pies (“vuestra planta, impedida” [*Sol.* 2, v. 382]), y hasta de manos, bromea Góngora (“de graves / piedras las duras manos impedido” [*Sol.* 1, v. 991-992]), desde el primer verso (“pasos”) hasta el último. Marcha *porque* no marcha. El sentido está en el *lapsus*, en determinada negatividad que a un mismo tiempo dificulta el paso y lo hace avanzar.

Vianello Tessaroto reza: “Dan la impresión de la agitación que, al mismo tiempo, frena un poco y apremia” (Pseudo-Longino, *De lo sublime*, ed. David García Pérez, México, UNAM, 2017). Le agradezco al Prof. José Luis Vecilla la traducción por-menorizada del texto de pseudo-Longino.

132 Compárese con Baltasar Gracián, *El Discreto*, ed. Aurora Egido, Madrid, Alianza, 1997: “A mayor riesgo, mayor desempeño, que hay también superior antiparístasi (p. 281). Del griego *antiperiostasis*, ‘en contra de estar parado alrededor’ o ‘contracircunstancia’. Es concepto aristotélico que significa ‘acción de dos cualidades contrarias, una de las cuales por su oposición excita el vigor de la otra’ (*Autoridades*, s.v.). La lengua de Góngora es netamente antiparistásica.

133 Immanuel Kant, *op. cit.*, parte I, sección I, libro 2, § 23, pp. 173-174.

Más allá del paisaje con ermitaños, si las *Soledades* merecen llamar-se “sublimes” es porque el lenguaje está en todo momento al borde del “completo colapso” (*pantelei diaptōsei*)¹³⁴. La verdadera ascesis del poema es verbal; la lengua se refugia en el desierto para aprender a hablar de nuevo. La gran pregunta de Góngora no es, entonces, cómo hablar, sino más bien lo contrario: ¿Cómo *no* hablar?¹³⁵ ¿Qué zancadillas ponerle a la lengua (*empodizousēs*, ‘meter el pie’) para que, sin dejar de avanzar, tropiece? (“En los tropiezos se rizan las aguas”)¹³⁶. Retórica, si por ello entendemos el arte de hablar bien, hay muy poca. Pseudo-Longino desprecia a los “retóricos” y si hay algo en lo que insiste a lo largo del tratado es que el artificio debe “quedar oculto” (*dialanthanō*)¹³⁷. Lo mismo opina Kant cuando declara que “la ingenuidad [*Einfalt*, ‘simplicidad’] (finalidad carente de artificio) es, por decirlo así, el estilo de la naturaleza en lo sublime”¹³⁸. Sublime (o ingenuo) es el estilo que no quiere ser estilo. La retórica de lo sublime es una *anti-retórica* cuyo principal objetivo es, como declara pseudo-Longino con todas las palabras, “estampar en el estilo la forma

134 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 22, 4: “Como en un orden extraño e incoherente, una idea tras otra venidas de no se sabe dónde, haciendo temer al oyente por el colapso total del discurso [*epipantelei nou logou diaptōsei*]”. José García López, *op. cit.*, traduce: “Un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase”. La versión de Paola Vianello Tessarotto dice: “Un elemento extraño tras otro, como en un orden ajeno e innatural, infunde al oyente el miedo, por decirlo así, de un colapso total del periodo”.

135 Sobre el “no decir” de Góngora, véase Humberto Huergo Cardoso, “Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco”, *Creneida*, 5 (2017), pp. 280-332 (pp. 315-320).

136 Salvador Jacinto Polo de Medina, *A Lelio. Gobierno moral*, ed. Luis Gómez Canseco, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004, discurso 3, p. 116.

137 Pseudo-Longino, *op. cit.*: “Por eso se manifiesta óptimamente la figura [*skhēma*] cuando permanece oculto [*dialanthanē*] que es figura” (17, 1). El verbo *dialanthanō* significa ‘ocultarse’, ‘pasar desapercibido’. José García López, *op. cit.*, traduce: “Por ello la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es una figura”. La traducción de Paola Vianello Tessarotto reza: “Por eso, precisamente, la mejor figura parece ser aquella en que pasa inadvertido el hecho mismo de que es una figura”.

138 Inmanuel Kant, *op. cit.*, parte I, sección 1, libro 2, § 29, p. 207.

misma del peligro [*enetupōse tē lexei tou kindunou to idiōma*]”¹³⁹. Paravicino es aún más elocuente: “¡Ea, pluma, ea lengua medrosa, ofensiva de reverente, intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] No solicitemos domar los inviernos de las ondas: *el naufragio solicitemos*”¹⁴⁰. La reverencia es ofensa; el temor ofende lo difícil. Sin *tou kindunou*, sin el peligro de que la lengua naufrague; sin el miedo al colapso total del discurso no hay elevación sublime que valga, por más “alto” que sea el estilo. Alto es el estilo que sabe tropezar, esto es, el estilo que debe su elo-cuencia al obstáculo que le impide hablar con propiedad. No basta con describir el naufragio, sino que hay que estamparlo en la forma misma del verso. Así las *Soledades*, poema del naufragio y naufragio del poema; “nunca prolijo, / y si prolijo, en nudos amorosos” (*Sol.* 1, vv. 894-895). No, pero sí. Nunca conviene ser prolijo; nunca es bueno “narrar”, dice pseudo-Longino¹⁴¹; pero si vamos a hacerlo, entonces que sea de forma tan enredada que apenas se nos entienda. Escribir nudos, nudos de amor.

139 Pseudo-Longino, *op. cit.*: “Kai monon ouk enetupōse tē lexei tou kindunou to idiōma”, y casi imprimió en la expresión la propiedad del peligro” (10, 2). José García Pérez, *op. cit.*, traduce: “Y casi imprimió en la dicción el sello propio del peligro”. La traducción de Paola Vianello Tessarotto, *op. cit.*, reza: “Y casi esculpió en la frase la característica del peligro”.

140 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, p. 243.

141 Pseudo-Longino, *op. cit.*: “Al escribir la *Iliada* en la cumbre de su inspiración, hizo dramático y combativo el cuerpo entero del poema, y el de la *Odisea*, en cambio, es narrativo en su mayor parte, *lo que es propio de la vejez*” (9, 13). La narración es propia de la vejez; “el decaimiento de la pasión en los grandes prosistas y poetas acaba en la pintura de costumbres” (9, 15). Lo sublime no es narrativo, sino performativo, dramático; no describe el peligro, sino que lo estampa en el estilo, lo “actúa” tal y como si el poema fuera un teatro de palabras.



Fig. 1. Johan y Raphael Sadeler, *San Zoyerardo*, en *Sylvae sacrae*, Múnich, 1593-1594. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 2. Fray Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del apóstol san Pablo* (1680), segunda edición, Valencia, Antonio Valle, 1723, I, § VIII, pp. 232-239. Biblioteca Valenciana Digital.



Fig. 3. El Bosco, *Tentaciones de san Antonio Abad*, 1510-1515, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 4. Portada de la *Soledad o la vida de los padres ermitaños*, de Johan y Raphael Sadeler, Fráncfort (?), 1585-1586. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 5. Johan y Raphael Sadeler, *San Joannicío*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 6. Johan y Raphael Sadeler, *San Blas*, en *Sylvae sacrae*, Múnich, 1593-1594. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. Johan y Raphael Sadeler, *San Geraldo*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 8. Anónimo, *Paisaje con san Zoerardo*, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.



Fig. 9. Joachim Patinir, *Paisaje con San Jerónimo*, 1515-1517, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 10. Johan y Raphael Sadeler, *San Juan*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 11. Johan y Raphael Sadeler, *San Guduvaldo*, en *Trophaeum vitae solitariae*, Venecia, 1598. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

De las *Tardes entretenidas* (1625) a *La quinta de Laura* (1649): apuntes sobre la evolución narrativa de Castillo Solórzano

CHRISTELLE GROUZIS DEMORY

Université Paul-Valéry, Montpellier III

Título: De las *Tardes entretenidas* (1625) a *La quinta de Laura* (1649): apuntes sobre la evolución narrativa de Castillo Solórzano.

Resumen: Este artículo se propone reflexionar sobre la evolución narrativa de Alonso de Castillo Solórzano a través del análisis contrastado entre dos colecciones de novelas cortas —*Tardes entretenidas* (1625) y *La quinta de Laura* (1649)— que marcaron el principio y el final de una producción literaria abundante y variada. Nos interesaríamos en particular por el marco narrativo en las dos obras, por los temas que se desarrollan en los relatos y por la escritura del autor.

Palabras clave: Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, *La quinta de Laura*, novelas cortas, evolución narrativa.

Fecha de recepción: 16/3/2019.

Fecha de aceptación: 1/4/2019.

Title: From the *Tardes entretenidas* (1625) to *La quinta de Laura* (1649): Notes about the Castillo Solórzano's Narrative Evolution.

Abstract: This article offers to explore the evolution of Alonso de Castillo Solórzano's narrative through the comparative analysis of two collections of short stories, *Tardes Entretenidas* (1625) and *La quinta de Laura* (1649), which marked the beginning and the end of a rich and varied literary production. Particular attention will be given to narrative structure in both works, to the themes developed in the stories as well as to the author's writing style.

Key words: Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, *La quinta de Laura*, Short Stories, Narrative Evolution.

Date of Receipt: 16/3/2019.

Date of Approval: 1/4/2019.

Alonso de Castillo Solórzano (Tordesillas, 1584 - ?1648?) fue el autor de novelas cortas más fecundo del siglo XVII: entre 1625, fecha de publicación de las *Tardes entretenidas*, y 1649, año en que salió de la estampa

su obra póstuma, *La quinta de Laura*¹, escribió cincuenta y seis relatos breves insertos en colecciones², novelas picarescas³ u obras misceláneas⁴. Durante este periodo, cultivó también otros géneros, como el teatro⁵, la poesía⁶, la hagiografía⁷, la ficción sentimental⁸ o la historia⁹, muestra de una producción de lo más variada¹⁰. El cotejo entre su primer libro de novelas y el que se suele estimar el último, nos permite reflexionar aquí sobre los ciclos de su prosa de ficción. A partir del estudio de algunos aspectos temáticos, narrativos y formales que presentan estas dos “obras límite”, plantearemos en este artículo una serie de cuestiones relativas a la continuidad, ruptura e innovación de su trayectoria narrativa, y lo que nos puede revelar sobre “el último Castillo Solórzano”¹¹.

Si bien la estructura de las *Tardes entretenidas* y de *La quinta de Laura* son bastante similares —ambas colecciones se fundan sobre el modelo boccacciano de reuniones periódicas entre personajes que se dedican a entretenerte narrando historias por turnos— cabe destacar algunas diferencias. En las *Tardes entretenidas* se dan cita mujeres de la nobleza media

- 1 Véase David González Ramírez, “Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*”, en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685): Studia in honorem Prof. Anthony Close*, eds. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial Ediciones, 2012, pp. 55-77.
- 2 *Tardes entretenidas* (1625); *Jornadas alegres* (1626); *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627); *Noches de placer* (1631); *La quinta de Laura* (1649).
- 3 *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637); *La garduña de Sevilla* (1642).
- 4 *Huerta de Valencia* (1629); *Fiestas del jardín* (1634); *Los alivios de Casandra* (1640); *Sala de recreación* (1649).
- 5 *El agravio satisfecho* (1629); *Los encantos de Bretaña*, *La fantasma de Valencia*, *El marqués del cigarral* (1634); *El mayorazgo figura* (1640); *La torre de Florisbella* (1649).
- 6 *Donaires del Parnaso* (1624-1625).
- 7 *Sagrario de Valencia* (1635).
- 8 *Escarmientos de amor moralizados* (1628); *Lisardo enamorado* (1629).
- 9 *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto* (1639); *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639).
- 10 Véase Rafael Bonilla Cerezo, “Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa”, *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 243-282.
- 11 María Rocío Lepe García, “El último Castillo Solórzano: hacia un modelo innovador del marco narrativo”, en *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 739-746 (p. 739).

española (dos viudas y sus respectivas hijas) y un par de hombres (un médico y el gracioso Octavio), mientras que en *La quinta de Laura* solo participan dueñas de alto rango social e intelectual: Laura, hija del conde italiano Anselmo, y sus seis damas españolas de compañía, versadas todas ellas en las artes y las lenguas. Castillo abandona así el marco espacial español y costumbrista de su primera colección y enmarca las novelitas de *La quinta de Laura* en el espacio italiano —refinado e idealizado— de una quinta palaciega, situada cerca de Milán, en el valle del Po. Este cambio relevante bien se puede relacionar —como ya lo ha hecho Lepe García¹²— con el propio decurso biográfico del tordesillano: los viajes por Italia en compañía del marqués de los Vélez, don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens, a quien sirvió como maestresala, fueron sin duda determinantes¹³.

Otra diferencia tiene que ver con las retiradas de los personajes. Doña Violante, doña Luisa y sus hijas huyen de la bulliciosa corte y se asientan en una quinta fuera de Madrid para tomar el acero; en cambio, Laura se refugia en una casa de recreo durante las guerras que enfrentan al duque de Milán con el de Ferrara, esperando así la vuelta de su belicoso padre. La ambientación cotidiana y desenfadada —reforzada por la presencia del donaire Octavio— que predomina en las *Tardes entretenidas* contrasta con el tono más solemne que prevalece en el marco a la italiana de *La quinta de Laura*. En ambos conjuntos novelísticos el entretenimiento femenino justifica la inserción de las sucesivas narraciones. En el primero, Castillo insiste en la finalidad moral. De hecho, cada uno de los relatos —enderezados a distintos destinatarios claramente identificados (reyes, amantes, padres, agraviadores, salteadores, ignorantes, hombres de letras, ambiciosos, etcétera)— viene sistemáticamente precedido de una moraleja o enseñanza. En *La quinta de Laura*, dicho propósito se diluye sin embargo dentro de las narraciones intercaladas, dando pie a comentarios esporádicos por parte de las narradoras.

12 *Ibidem*, p. 745.

13 Sobre la relación con este noble, véase la tesis de Margherita Mulas, *Los amantes andaluces de Alonso de Castillo Solórzano. Estudio y edición crítica*, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba (UCOPress), 2019, pp. 10-15. Disponible en <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/18387> (última consulta realizada el 11 de noviembre de 2019)

Según Lepe García, esta evolución se explica por la “inclinación final [del autor] a la distracción del lector en detrimento de lo *utile*”¹⁴. Nosotros creemos que se debe, más bien, a la distancia que va tomando Castillo Solórzano al final de su trayectoria creativa respecto a las convenciones —como el *utile dulci misere* horaciano— que habían dominado este género. Por otra parte, cabe recordar el contexto en que fueron compuestas las primeras novelitas de nuestro autor, signado por la afanosa voluntad de Felipe IV de reformar la vida política, social y cultural¹⁵. Por este motivo, el empeño moralista que se expresa reiteradamente en las *Tardes entretenidas* se podría considerar como una estrategia para eludir la censura en un tiempo de ajuste de la sociedad.

En las dos colecciones que nos ocupan las narraciones insertas vienen acompañadas de actividades placenteras muy diversas. Observamos que, en la primera, Castillo se muestra algo más propenso a la tradición de la *variatio*, incluyendo no solo composiciones poéticas y musicales, sino también enigmas con grabados que las ilustran¹⁶. Sin embargo, en su obra póstuma, los entretenimientos musicales y danzas son los únicos recreos que alternan con las narraciones. Se advierte cómo la propensión inicial, muy marcada por la variedad genérica de los relatos breves intercalados, la gran pluralidad de los personajes que protagonizan las historias o participan en ellas y los espacios urbanos y rurales que recorren, va declinando al final de la producción novelística del tordesillano¹⁷.

14 María Rocío Lepe García, *op.cit.*, p. 740.

15 Anne Cayuela, “La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2 (1993), pp. 51-78 (p. 51). Véase también Jaime Moll, “Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla (1625-1634)”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974, pp. 97-103.

16 Tradición italiana estudiada por Anne Cayuela, “*Tardes entretenidas* de Alonso de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 449-459. Véanse también el estudio preliminar de Patrizia Campana en su edición de Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Barcelona, Montesinos, 1992, pp. XIX-XXI; y el artículo de Ilaria Resta, “El marco y los enigmas de Straparola en las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: entre imitación y metamorfosis”, *eHumanista*, 38 (2018), pp. 504-518.

17 Sobre este aspecto, véanse la tesis de Pineda Morell Torrademé, *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*, Tarragona, Editorial Universitat Rovira y

De hecho, *Las Tardes entretenidas* se componen de dos novelitas palaciegas (*El amor en la venganza*, *Engañar con la verdad*) que abren y cierran el conjunto; otras dos costumbristas (*La fantasma en Valencia*, *El socorro en el peligro*), una picaresca (*El Proteo de Madrid*) y una satírico-burlesca (*El culto graduado*), mientras que *La quinta de Laura* casi se limita a las palaciegas: *La ingratitud castigada*, *La inclinación española*, *El desdén vuelto en favor*, *No hay mal que no venga por bien*, *Lances de amor y fortuna*. La última de la colección, *El duende de Zaragoza*, es de carácter costumbrista, si bien participa también de lo fabuloso gracias a la introducción del motivo del espíritu fantástico que puebla las casas. Esta evolución en la narrativa de Castillo hacia un modelo de novela más homogéneo puede, en cierto modo, evidenciar la dificultad del autor para remozar un género que cultivó a lo largo de un cuarto de siglo. También correspondería a una evolución natural en el proceso creativo solorzaniano, marcado por diferentes etapas en su vida de narrador. No es de extrañar que no hallemos en *La quinta de Laura* relatos de raigambre picaresca o jocosa como en la primera colección. En efecto, a lo largo de los lustros que separan las *Tardes entretenidas* (1625) y *La quinta de Laura* (1649), Castillo desarrolló ampliamente esta veta, consagrándose a escribir novelas picarescas de largo aliento¹⁸.

En las *Tardes entretenidas* se representan todas las categorías sociales, de las élites a las clases bajas: monarcas, títulos y grandes de las cortes de Inglaterra, España y Escocia (*El amor en la Venganza*); rey y princesa de Sicilia, aristócratas y títulos de la corte de Sicilia, duque de Milán y príncipe de Calabria (*Engañar con la verdad*); pequeña y mediana nobleza de damas y caballeros (*La fantasma de Valencia*, *El socorro en el peligro*); vulgo (*El Proteo de Madrid*); mercaderes (*El Proteo de Madrid*, *Engañar con la verdad*); religiosos (*El Proteo de Madrid*, *El socorro en el peligro*); hombres de justicia (*El Proteo de Madrid*, *El socorro en el peligro*); pescadores (*Engañar con la verdad*); pastores (*Engañar con la verdad*); arrieros (*El Socorro en el peligro*); labriegos (*Engañar con la verdad*, *El culto graduado*); licenciados (*El culto graduado*); indianos (*El socorro en el peligro*); esclavos

Virgili, 1998, y la de Manuela Sileri, *Le novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*, Pisa, Università di Pisa, 2008.

18 *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632); *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637); *La garduña de Sevilla* (1642).

(*El socorro en el peligro*); salteadores (*El socorro en el peligro*); soldados (*El socorro en el peligro*) y médicos (*El culto graduado*).

En este abanico resaltan las damas y los caballeros que protagonizan mayoritariamente las historias de las *Tardes entretenidas*. Ahora bien, en *La quinta de Laura* son exclusivamente los personajes de alcurnia quienes concitan el interés de las narradoras: príncipes, princesas y reyes¹⁹, emperadores²⁰, virreyes²¹, marqueses, condes, duques y duquesas²² invaden los relatos protagonizando cinco de las seis narraciones. Una novedad que no se puede disociar de la trayectoria del propio autor. Se conoce que Castillo Solórzano dedicó buena parte de su vida al servicio —como gentilhombre de cámara, maestresala o secretario— de los Grandes de España: el conde de Benavente (1620), el marqués del Villar (1622), los marqueses de los Vélez, don Luis Fajardo Requesens y don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens, a quien siguió incluso en sus desplazamientos por Italia. Luego no cabe duda de que su evolución en las altas esferas, durante décadas, influyó sobre su última etapa novelística.

El estudio detenido de la geográfica de las historias de este par de colecciones patentiza algunos cambios notables. En las *Tardes entretenidas*, Castillo privilegia una ambientación costumbrista asociada a una realidad española, mayoritariamente urbana (Madrid, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Barcelona, entre otras) y bien conocida por los lectores. Abundantes son las referencias, asaz precisas, a urbes peninsulares (callejones, plazas, barrios, edificios religiosos) y a espacios de sociabilidad y

- 19 El rey de Argel (*La ingratitud castigada*); el rey y las princesas de Polonia, los reyes y príncipes de Suecia y Dinamarca (*La inclinación española*); el rey de Francia, el príncipe de Alemania y Roma (*Lances de amor y fortuna*).
- 20 El emperador de Alemania y Roma, y el emperador de Constantinopla (*Lances de amor y fortuna*).
- 21 El virrey de Valencia (*La ingratitud castigada*); el virrey de Aragón (*El duende de Zaragoza*).
- 22 El marqués de Guadalest, el marqués de Albaida (*La ingratitud castigada*); el conde de Tolosa, el conde de Rosellón (*El desdén vuelto en favor*); el duque de Módena, los duques de Saboya, el duque de Milán, el duque de Urbino, el marqués de Monferrato, la duquesa de Parma (*No hay mal que no venga por bien*); el duque de Lorena, el duque de Sajonia, el conde palatino del Rin (*Lances de amor y fortuna*).

recreo familiares para los lectores aquella época: la Casa de Campo, el Prado, el Sotillo, las orillas del Manzanares, el Arenal... Frente a estos lugares cotidianos y concretos —que dan muestra de su preocupación constante por la verosimilitud en las *Tardes entretenidas* y de su voluntad de aproximarse al público— Castillo Solórzano opta, en *La quinta de Laura*, por ubicar principalmente las historias en un contexto geográfico europeo, a veces exótico, descrito de manera mucho menos pormenorizada. Los personajes van recorriendo reinados y territorios lejanos: Polonia, Austria, Alemania, Francia, Italia. Se mencionan las ciudades de Cracovia, Viena, París, Módena, Milán y Tréveris. Señalemos, por otra parte, que en *La ingratitud castigada* el episodio del cautiverio del mariscal de Cataluña se desarrolla en Argel.

A pesar de estas diferencias, observamos en los relatos de las *Tardes entretenidas* y *La quinta de Laura* diversas similitudes en algunas situaciones de los argumentos. Destacaremos las más relevantes:

En *El amor en la venganza* (*Tardes entretenidas*), el protagonista, Eduardo, se ve condenado al destierro por haber herido gravemente al embajador de Escocia. Para aliviar la pena de verse separado de Isabella, su criado compone y le canta versos. Mientras tanto, la amada de Eduardo se une en matrimonio con un tercero, el almirante de Inglaterra, que morirá en una pendencia a manos del caballero español. A raíz de este suceso, se verá obligado a exiliarse a España. Una situación similar se relata en *El duende de Zaragoza* (*La quinta de Laura*), en la que don Carlos, prendado de Leonarda, se aflige al enterarse del matrimonio de la dama con otro caballero: don Jaime de Luna. En esta ocasión, será el triste amante quien escriba versos, antes de dejar Zaragoza y exiliarse a Francia para escapar de la venganza de la familia de don Lope de Lizano, a quien liquidó.

En *El amor en la venganza* (*Tardes entretenidas*), la intervención de Eduardo permite frustrar los planes del barón del Belflor y de sus hombres, que quieren afrontar su venganza contra el rey de Inglaterra. En *No hay mal que no venga por bien* (*La quinta de Laura*), Anselmo interviene a favor de la duquesa de Parma en semejantes circunstancias. Algunos familiares de Camila desean vengarse de ella ideando un plan para deshonrarla. El deshonor es un tipo de muerte, si no física al menos social.

Quizás resulten aún más evidentes las similitudes entre *No hay mal que no venga por bien* (*La quinta de Laura*) y la sexta novelita de las *Tardes entretenidas*: los deudos de la duquesa de Parma se sirven de Anselmo para hacerle pasar por el duque de Urbino, con quien Camila pretende desposarse. La preparación física a la que es sometido el protagonista y las instrucciones que recibe antes de su primer encuentro con la duquesa recuerdan al episodio de *Engañar con la verdad*, en el que los tres privados del conde de Barcelona —convencidos de que este murió tras un naufragio²³— recurren a un pastor físicamente idéntico al conde don Remón para embauclar a la princesa de Sicilia. La única diferencia entre ambas historias estriba en que el pastor no es aquí en realidad sino el citado aristócrata, que desde el principio había ocultado su identidad.

Engañar con la verdad (*Tardes entretenidas*) no guarda menos parecido con otro de los relatos de *La quinta de Laura*: el titulado *El desdén vuelto en favor*. Durante la descripción de la tormenta y las circunstancias del naufragio de don Remón y de su rescate por pescadores de Mesina, casi se repite el descubrimiento del joven naufrago Tancredo por Rosarda y su séquito en una playa cercana al puerto de Rosas. A su vez, ninguno de los personajes revelará su noble estirpe hasta el final.

En *El socorro en el peligro* (*Tardes entretenidas*), Feliciano salva la vida a Dorotea en tres ocasiones: la libra de las garras de salteadores, la rescata del agua y la saca de la sepultura donde había sido enterrada viva. En *La ingratitud castigada* (*La quinta de Laura*), el mariscal de Cataluña librará a Gerarda de morir ahogada, de fallecer aplastada por una pared y, por último, la rescatará de las llamas.

Son también relevantes los paralelismos entre *La fantasma de Valencia* (*Tardes entretenidas*) y *El duende de Zaragoza* (*La quinta de Laura*). Doña Luisa y doña Leonarda —prometidas a caballeros más adinerados que los protagonistas— conseguirán reunirse secretamente con estos últimos gracias a la ingeniosa estratagema que urden los amantes. En ambos relatos el motivo de lo sobrenatural, desarrollado a través de la aparición fantasmal y fantástica del duende, permitirá asustar y ahuyentar a la gente de la casa, así como avanzar en sus amores.

23 Véase el artículo de Paolo Tanganelli, “*Engañar con la verdad* de Castillo Solórzano o la tormenta perfecta del Barroco”, *Criticón*, 135 (2019), pp. 77-95.

Por fin, merecen especial atención las analogías entre *El amor en la venganza* (*Tardes entretenidas*), *La inclinación española* y *El desdén vuelto en favor* (*La quinta de Laura*). La escena pictórica en la que Sol penetra en la cueva, donde estaba retenido Carlos, y descubre a la luz de la vela al galán de cuya presencia se prendará instantáneamente, es más que parecida al episodio en que Isabel penetró con la luz de una linterna en la habitación de Eduardo. La vista del bello dormido la enamorará. Y no se orille que también con la luz de una linterna Astolfo destapa la identidad de su amada Rosarda en *El desdén vuelto en favor*.

Si bien con estos ejemplos se puede hablar de cierta continuidad entre las novelitas de las *Tardes entretenidas* y *La quinta de Laura*, se observan dentro del volumen póstumo trueques notables que informan, a nuestro juicio, de una verdadera evolución en la producción novelística de Castillo. Estas innovaciones atañen tanto al plano temático —tratamiento distinto de motivos ya abordados en la primera colección e interés por nuevas tramas— como al tono que caracteriza a *La quinta de Laura*.

El motivo del dinero y los bienes²⁴ representa uno de los ejes fundamentales alrededor de los cuales se articulan los relatos de las *Tardes entretenidas*. La importancia del aspecto material de la vida pública se plasma en las abundantes alusiones explícitas al caudal que los personajes

24 Este motivo también está presente en otros relatos de Castillo: *No hay mal que no venga por bien*, *La cruel aragonesa*, *El obstinado arrepentido* (*Jornadas alegres*, 1626); *La quinta de Diana*, *El ayo de su hijo* (*Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, 1627); *El amor por la piedad*, *El soberbio castigado*, *El defensor contra sí* (*Huerta de Valencia*, 1629); *Las dos dichas sin pensar*, *Atrevimiento y ventura*, *El bien hacer no se pierde*, *El bien hacer no se pierde*, *El pronóstico cumplido*, *La fuerza castigada*, *el celoso hasta la muerte*, *El honor recuperado*, *El premio de la virtud* (*Noches de placer*, 1631); *La vuelta del ruisenor*, *Los hermanos parecidos*, *La crianza bien lograda* (*Fiestas del jardín*, 1634); *Novela sin título* (2) (*Aventuras del bachiller Trapaza*, 1637); *A un engaño, otro mayor*, *Los efectos que hace amor*, *Amor con amor se paga* (*Los alivios de Casandra*, 1640); *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, *A lo que obliga el honor* (*La garduña de Sevilla*, 1642); *La dicha merecida*, *Más puede amor que la sangre*, *Escarmiento de atrevidos*, *Las pruebas en la mujer* (*Sala de recreación*, 1649).

heredan²⁵, poseen²⁶, pierden²⁷, dan²⁸, cobran²⁹ o roban³⁰. De hecho, los protagonistas no solo se definen por lo que tienen sino también por sus ambiciones económicas. La posesión de bienes materiales en las novelitas aparece como garantía de ascenso social. Según Campana, este interés material, muy presente en los relatos de las *Tardes entretenidas*, refleja la mentalidad de una nueva clase emergente que podríamos calificar como “protoburguesa”³¹. Da cuenta, pues, del paso progresivo de un mundo feudal a una sociedad moderna de cuño mercantilista³². El tema del dinero y de los bienes —que menudea en la colección de 1625 a través de copiosas referencias a “ducados”, “escudos”, “reales”, “monedas de oro”, “doblones”— determina las acciones de los personajes. En las *Tardes entretenidas*, el dinero constituye un motivo propicio para situaciones argumentales variadas y cómicas. En *La quinta de Laura*, sin embargo, asume

25 En *El Proteo de Madrid*, don Cosme hereda “mil escudos” de su tío. En *La fantasma de Valencia*, doña Luisa es presentada como “heredera de más de cincuenta mil ducados”.

26 En *La fantasma de Valencia*, don Diego es “señor de un mayorazgo de seis mil ducados de renta”. En *El Proteo de Madrid*, el clérigo rico posee “cantidad de dineros en linda moneda de oro”; el mercader de Évora guarda en su escritorio “cosa de mil escudos de oro”; el maestresala tiene un “mayorazgo de cuatrocientos ducados de renta”. En *El socorro en el peligro*, la hacienda del rico indiano se estima en “más de setenta mil ducados”. Por otra parte, Feliciano sale de Sevilla con “un bolsillo de trescientos escudos de oro”.

27 Es el caso de don Diego en *La fantasma de Valencia*.

28 En *Engañar con la verdad*, los embajadores catalanes son enviados a Italia con “curiosas telas, inestimables joyas, preciosas piedras, y finalmente presas de grandísima estima y riqueza” para la reina de Sicilia. En *El socorro en el peligro*, Feliciano le da a la esclava al servicio de su amada, doña María, “un bolsillo con algunos escudos dentro” para que interceda en su favor.

29 En *El Proteo de Madrid*, Dominga cobra diez ducados y Marcos, seis.

30 En *El Proteo de Madrid*, Dominguillo le sonsaca al paje vizcaíno “dos doblones”; Carranza le roba al clérigo “más de seiscientos escudos de oro”. En *El socorro en el peligro*, Andrés, criado de Feliciano, se apropia de los “más de doscientos escudos en oro y de una cadena” que pertenecen al padre y al primo de Dorotea.

31 Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, *op. cit.*, p. 114. Véase también al respecto el libro de Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.

32 Véase el II Congreso Internacional “SUR”, *Mercadurías y cultura urbana / Cultura urbana e merce culturale*, Venecia, Università “Ca’ Foscari”, 12-13 de diciembre de 2018, organizado por María del Valle Ojeda Calvo, Laura Paz Rescalá, Adrián J. Sáez y Gerardo Tocchini, Piermario Vescovo.

muchas menos importancia. Lo interesante es observar que en la última colección se presenta como tema de reflexión sobre una sociedad en la que primaban los caudales: “en los tiempos que corren, se mira más a la hacienda que a la virtud y nobleza”³³, afirma la narradora de *El duende de Zaragoza*. Desaparecen casi del todo los guiños explícitos al dinero constante y sonante. Las riquezas se evocan mediante alguna clase de herencia, en términos muy generales, o a través de bienes otorgados entre príncipes, cuando no se exhiben durante festividades y regocijos. El motivo del dinero ya no se considera, pues, desde una perspectiva material sino simbólica y hasta diríase que estoica. Lo veremos en el caso del personaje de don Carlos en *La inclinación española*, quien al salir de la cueva se interroga sobre su utilidad³⁴. Como decimos, don Carlos, de modo dialéctico, cuestiona y relativiza el valor de la hacienda, a la que no se debe otorgar más importancia que a la vida, la mayor y genuina riqueza del hombre. Esta idea se repite en *No hay mal que no venga por bien*, puesta en boca de Anselmo:

Ninguno de los que me oyen me negara que lo más estimado que poseemos después del alma es nuestra vida, y que, perdida esta, para en cuanto estar en el mundo, no tenemos más que pedir; pues las riquezas y cargos sobran, faltando la vida, que es con lo que se gozan³⁵.

En *La quinta de Laura* se divulga una visión negativa y hastiada del dinero, presentándolo como peligro y origen de todos los males, causa de discordia y de violencia. Recordemos, por ejemplo, que en *No hay mal que no venga por bien* origina la disputa entre Arnesto y su hermano Anselmo. Lo que se defiende en la obra póstuma de Castillo no es el reconocimiento social a través de los bienes que uno atesora, sino a través de los valores morales que encarna, en particular la valentía en el campo de batalla.

Especialmente novedoso resulta, en *La quinta de Laura*, el tratamiento de la guerra³⁶. En las *Tardes entretenidas* estaba casi ausente. Indisociable

33 Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, ed. Christelle Grouzis Demory, Madrid, Verbum, 2014, p. 241.

34 *Ibidem*, p. 148.

35 *Ibidem*, p. 211.

36 El tema de la guerra y de las alianzas políticas aflora también en otros relatos: *La obligación cumplida*, *La libertad merecida* (*Jornadas alegres*, 1626); *El duque de*

en la mayoría de los casos de la trama principal amorosa, el tema bélico se relaciona, de forma convencional, con las guerras de Flandes, en las que participan pretendientes desengaños —es el caso, por ejemplo, de Feliciano en *El socorro en el peligro*, cuando Dorotea le revela que está casada con don Fernando—, o galanes poco adinerados en busca de medro: en *La fantasma de Valencia*, don Gonzalo, “llevado del impulso de [su] edad y del deseo de ganar fama, dej[ó] a Sevilla por Flandes”³⁷. Si bien, como en *La quinta de Laura*, la guerra representa una vía de elevación, no se representan en la primera colección los episodios castrenses en los que descuellan los protagonistas, a diferencia de lo que se observará en la obra póstuma del tordesillano. En las *Tardes entretenidas* siempre se recurre al sumario. En *Engañar con la verdad*, por ejemplo, el narrador se refiere a las campañas encabezadas por el rey de Sicilia con esta frase: “En treinta años que gobernó aquel insulano reino los catorce tuvo continuas guerras, rigurosos y arriscados trances con sus rebeldes vasallos, hasta dejar a costa de muchas vidas y castigos que hizo en ellos pacífico y regio estado”³⁸. Al contrario, en *La quinta de Laura*, el tema ocupa un lugar privilegiado en la narración. En *La inclinación española* y *Lances de amor y Fortuna* se ponen en escena respectivamente las escaramuzas que enfrentan al rey de Polonia con el de Dinamarca, y las tropas imperiales de Sigismundo con las del duque sajón Federico. Estrechamente vinculados con este motivo se halla el de las alianzas políticas³⁹ y el de las estrategias de poder⁴⁰, am-

Milán (Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid, 1627); El soberbio castigado, El defensor contra sí, La duquesa de Mantua (Huerta de Valencia, 1629); El pronóstico cumplido, El ingrato Federico (Noches de placer, 1631); La crianza bien lograda (Fiestas del jardín, 1634); Novela sin título (1) (Aventuras del bachiller Trapaza, 1637); La confusión de una noche, A un engaño, otro mayor (Los alivios de Casandra, 1640); Quien todo lo quiere, todo lo pierde, El conde de las legumbres (La garduña de Sevilla, 1642); La dicha merecida, El disfrazado, Más puede amor que la sangre (Sala de recreación, 1649).

37 Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 93.

38 *Ibidem*, p. 308.

39 En *La inclinación española*, el rey de Dinamarca cuenta con el apoyo del rey de Suecia; en *Lances de amor y fortuna*, el duque sajón recibe el refuerzo de las tropas militares del rey de Francia contra las tropas imperiales de Sigismundo.

40 *Lances de amor y fortuna* se refiere, por ejemplo, a las discusiones con los electores para que el hijo del emperador de Alemania y Roma, el príncipe Venceslao, le suceda en el trono.

pliamente desarrollados en *La quinta de Laura*. Muestra de su evolución, en la última etapa novelística de Castillo, es también la atención que concede al arte de la guerra. De particular interés resulta en las dos novelitas la escenificación de las campañas, estrategias, batallas, asedios, retiradas, capitulaciones y entradas triunfales del ejército, que dotan a los relatos de una acusada dimensión cronística. Corroboran esta idea las descripciones pormenorizadas de las luchas armadas que nos brindan y el uso recurrente al léxico militar⁴¹. La dedicación a la guerra ofrece la ocasión para hacer gala de su esfuerzo, para lucirse y ascender socialmente, verbigracia el personaje de Carlos en *La inclinación española*⁴². Pero a diferencia de las *Tardes entretenidas*, en *La quinta de Laura* los personajes no entran en liza con el solo objetivo de ascender socialmente, sino más bien animados por el interés de servir a los intereses de una nación o impelidos por su ímpetu audaz y corajudo. El nacionalismo español perceptible en pocas ocasiones en las novelitas de las *Tardes entretenidas*—Isabela, hija del conde inglés Anselmo, manifiesta su apego a la lengua española y a cuanto se relaciona con la piel de toro⁴³; también el conde catalán don Remón que, en el estado en que se encuentra tras el naufragio, no se reúne con la reina de Sicilia “por parecerle que era mengua de la grandeza de su estado y del brío español”⁴⁴— se exacerba al final del corpus narrativo de Castillo, cristalizando en el relato *La inclinación española*. El experimento orquestado por el rey de Polonia resaltará la superioridad de la nación española, alabada por su valor, brío y belicosidad. Esta innovación final en la obra del tordesillano nos faculta para conjeturar que *La quinta de Laura* respondía a un proyecto ideológico de exaltación de la patria, defendiendo su superioridad y esplendor, como queda patente en los comentarios de las propias narradoras. Significativo se antoja el de Artemidora, que afirma en *El desdén vuelto favor* que Tancredo, “deseoso de ver las cosas

41 Véanse las descripciones de las batallas en *La inclinación española* (pp. 163-164) y en *Lances de amor y fortuna* (pp. 229-231).

42 El lector sigue paso a paso la trayectoria de Carlos, de soldado raso a general, pasando por el puesto de alférez, capitán de caballos y maestre de campo.

43 En *El amor en la venganza*, la dama pide a su dama de compañía: “canta [...] alguna cosa de gusto, y sea en la lengua española, pues sabes cuán aficionada les soy a las cosas de esa tierra” (p. 48).

44 Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 320.

de España, tan celebradas en todo el mundo, se embarcó en una nave genovesa”⁴⁵.

Otra diferencia sustancial en la obra póstuma de Castillo concierne al tratamiento de la religión⁴⁶. En las *Tardes entretenidas* aparece esencialmente representada en sus claves rituales, sacramentales, festivas y folklóricas⁴⁷. Y también se trasluce mediante las alusiones a los valores cristianos —la caridad, el amor, la piedad— que encarnan Feliciano y el sacristán en *El socorro en el peligro*⁴⁸, y asimismo a la Divina Providencia, que determina la suerte de los hombres⁴⁹. En *La quinta de Laura*, el tema de la religión se inscribe en un proyecto de afirmación y defensa del catolicismo como único y verdadero credo. Prueba de ello, la novelita *La ingratitud castigada*, en la que el mariscal de Cataluña se niega rotunda y reiteradamente a renegar de su fe cuando se lo exige Zelidora, la joven mora a quien sirve:

45 Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, p. 179.

46 Este tema se aborda también en *No hay mal que no venga por bien*, *La cruel aragonesa*, *La libertad merecida*, *El obstinado arrepentido* (*Jornadas alegres*, 1626); *El ayo de su hijo* (*Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, 1627); *El amor por la piedad*, *El defensor contra sí* (*Huerta de Valencia*, 1629); *Las dos dichas sin pensar*, *La ingratitud y el castigo*, *El bien hacer no se pierde*, *El pronóstico cumplido*, *El celoso hasta la muerte*, *El honor recuperado* (*Noches de placer*, 1631); *La vuelta del ruiñor*, *Los hermanos parecidos*, *La crianza bien lograda* (*Fiestas del jardín*, 1634); *Novela sin título* (2) (*Aventuras del bachiller Trapaza*, 1637); *La confusión de una noche*, *A un engaño, otro mayor*, *Amor con amor se paga* (*Los alivios de Casandra*, 1640); *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, *El conde de las legumbres* (*La garduña de Sevilla*, 1642); *Más puede amor que la sangre*, *Escarmiento de atrevidos*, *Las pruebas en la mujer* (*Sala de recreación*, 1649).

47 En *El Proteo de Madrid* se menciona el bautismo de Domingo y las fiestas celebradas ese día. En *El socorro en el peligro*, el narrador se refiere a los desposorios de Dorotea y don Fernando, aludiendo a las bendiciones de la Iglesia y a los festejos organizados para la ocasión. Por otra parte, Dorotea recalca la importancia de “dar sepultura a su padre y primo en lugar sagrado”. En la misma novela, se escenifica el entierro de la dama. Otro ejemplo encontramos en *El Proteo de Madrid*: Dominga y Marco se detienen delante de la Cruz de Ferro, frente a la cual rezan una plegaria.

48 Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, pp. 198-244.

49 Numerosas son las referencias al “Cielo”. En *El socorro en el peligro*, por ejemplo, Dorotea le dice a Feliciano: “el Cielo, sin duda, debió de permitir que errando el camino, acertásemos a socorrernos” (p. 198). En *Engañar con la verdad*, don Remón “esperaba en el Cielo que le había de dar remedio a sus desdichas” (p. 321).

Solo se atraviesa un impedimento grande que me estorba el determinarme, y es el haber de dejar mi ley, cosa que no haré aunque me ofrecieran cuantos tesoros hay en el mundo, porque la que profeso es la verdadera, y que ha de salvarnos a los cristianos. Esta es mi determinación, y lo será si mil siglos tuviese de vida, y esos los padeciese en más áspera prisión que la que tengo. [...] De esto te aseguro que mientras yo consiguiere el gozar de mi juicio, no he de ofender a mi Dios olvidándole⁵⁰.

Antes pasaré por la más acerba muerte que ha inventado la crueldad primero que deje la ley que profeso⁵¹.

La determinación del mariscal es reforzada por las intervenciones ya de la propia narradora:

[...] aquel desprecio no lo era en cuanto a hacer desdén de su persona por defecto suyo, sino por atravesarse de por medio el pedirle que dejase su ley, siendo esto en los cristianos cosa tan dificultosa de conseguir⁵²,

ya de los otros personajes. Zelidora afirma a Constanza que Guillermo “[le] desengaño que no dejaría su ley por cuanto hay en el mundo”⁵³. La esclava cristiana le replicará:

Esto hallarás en todos los cristianos, [...] que como conocen cuán cierta es la suya, y la vuestra tan falsa, no quieren desistir de lo seguro por lo que es tan incierto, si bien hay algunos que han apostatado del verdadero camino de su salvación. Guillermo es de tierra donde la fe cristiana está arraigada en los católicos pechos de sus moradores, y de muy pocos se sabe que hayan dejádola⁵⁴.

50 Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, p. 107.

51 *Ibidem*, p. 110.

52 *Ibidem*, p. 107.

53 *Ibidem*, p. 108.

54 *Ibidem*, pp. 108-109.

Todas estas novedades temáticas participan del tono serio, solemne y reflexivo que prevalece en *La quinta de Laura*. Vemos así como se va eliminando en la obra póstuma de Castillo la comicidad que presidía varios relatos de su primera colección. La única escena jocosa del libro es causada en *El duende de Zaragoza* por el miedo de las criadas que se topan con el falso espíritu; y no tardarán en mofarse de ellas los otros criados de la casa. En las *Tardes entretenidas* lo chancero siempre se relaciona con una voluntad de ridiculizar. Lo vemos en *El Proteo de Madrid*, donde la burla trazada por Dominguillo contra el paje vizcaíno da pie a una escena teatral, particularmente graciosa, en la que este último se convierte en un hazmerreír. Para sacarle dinero, Dominguillo se hace pasar por una cortesana travistiéndose y alterando la voz. El disfraz de mujer, sin duda alguna, contribuye a dotar a la escena de mayor chocarrería. Otro ejemplo relevante es, asimismo, *El culto graduado*, que parodia el mundo académico y afila una sátira del culteranismo a través de la farsa⁵⁵ —que otra vez se escenifica— al bachiller Alcaraz, ridiculizado por don Diego. El aspecto cómico de la sátira es reforzado por el recurso de la ironía en el momento en que se alaban los mediocres versos del “pobre ignorante”⁵⁶.

Amén de estas innovaciones temáticas y del cambio de tono que acabamos de señalar, en *La quinta de Laura* asoma, por fin, otra innovación narrativa: una novelita lipogramática, *El desdén vuelto en favor*, escrita sin la letra i⁵⁷. Esta novedad refleja la voluntad —compartida por otros autores de la época, entre ellos Francisco de Navarrete y Ribera y Alonso de Alcalá y Herrera— de experimentar nuevos recursos con el objeto de entretener y sorprender al lector. Por otra parte, desde un punto de vista narrativo, se observa en la última obra de Castillo Solórzano una mayor presencia e implicación de las narradoras en los relatos, como evidencian

55 Véase “[Fuentes] doradas «beffe» contra los cultos”, en Alonso de Castillo Solórzano, *El culto graduado*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Université Paris-Sorbonne, Labex Obvil, 2015. Disponible en http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1625_el-culto-graduado (última consulta realizada el 11 de noviembre de 2019). Véase también el artículo de María Augusta Da Costa Viera, “Códigos de conducta en *El culto graduado* de Castillo Solórzano”, *Criticón*, 135 (2019), pp. 65-75.

56 Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, pp. 277-278.

57 Véase Antonella Gallo, *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma*, Florencia, Alinea, 2003.

sus numerosas intervenciones en primera persona:

Con este adorno que refiero, se puso en venta nuestro catalán, bien afligido de ver al término a que le había traído su adversa fortuna⁵⁸.

Entre los capitanes que más se señalaron en las guerras que tuvo con el de Dinamarca y Moscovia, fue uno que acertó a venirse de España por cierta desgracia que no refiero⁵⁹.

Gobernábala, cuando pasó el suceso de mi narración, Maximiliano [...]⁶⁰.

Olividábaseme de decir que el duque, así como vio al muchacho con tan hermoso rostro y poco despejo en el manejar el caballo en que venía, le dio sospechas de que era mujer⁶¹.

[Rugero y Estela] quisieran no estar tan cerca de Francia, por lo que adelante diré⁶².

No me espanto, porque tras la dulce voz que le cantó, escuchó de sus conceptos lo que le estuvo a cuenta para recuperar en breve su salud⁶³.

Los apuntes del narrador en el curso de la trama, ya iniciados en las *Tardes entretenidas*, van multiplicándose en *La quinta de Laura*, en particular cuando Castillo recurre a la técnica del “dejemos-volvamos”⁶⁴ que ya había cultivado en algunos episodios de su primera colección. Numerosos son los ejemplos que lo ilustran:

58 Alonso de Castillo Solórzano, *La ingratitud castigada*, p. 94.

59 Alonso de Castillo Solórzano, *La inclinación española*, p. 136.

60 Alonso de Castillo Solórzano, *No hay mal que no venga por bien*, p.193.

61 Alonso de Castillo Solórzano, *Lances de amor y fortuna*, p. 220.

62 Alonso de Castillo Solórzano, *ibidem*, p. 221.

63 Alonso de Castillo Solórzano, *El desdén vuelto en favor*, p. 190.

64 Magdalena Velasco Kindelán, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, p. 78.

Dejémosle [el mariscal de Cataluña] surcar las ondas del cerúleo golfo, y volvamos a Valencia, que estaba revuelta con lo sucedido; Dejémosla siempre entre el funesto llanto y volvamos al Catalán⁶⁵.

Volvamos a Carlos que así como vio a Sol, quedó suspenso con la vela en la mano sin hablar palabra;

Volvamos a Carlos que, suspenso en oír la caja, caminaba tras ella hasta llegar a una plaza;

Dejémosle estar aquí, despechado de verse oprimido, y volvamos al príncipe Felisardo de Suecia [...];

Volvamos a Carlos, el cual estaba en la cárcel preso;

Partió el rey de su gran corte en busca de su enemigo, donde le dejaremos marchando con un ejército de veinte mil hombres, por decir lo que hizo nuestro Carlos con un trozo de gente que había partido antes;

Volvamos a Carlos, que con su ejército entró en Dinamarca⁶⁶.

Este recurso sistemático a la técnica del “dejemos-volvamos” en los relatos de *La quinta de Laura* se explica por el complejo entramado de las intrigas que se entrecruzan, así como por el mayor número de personajes respecto a los del primer volumen. Otro cambio relevante es el aprovechamiento del sumario a cargo de los propios sujetos novelescos, lo que ralentiza de modo considerable la narración. Un buen ejemplo lo encontramos en *La ingratitud castigada*: al final, en un discurso para Gerarda, el mariscal de Cataluña, antes de revelarle su identidad, resume su trayectoria desde que dejó Valencia hasta su regreso⁶⁷. El mismo personaje repetirá el relato de su propia historia al marqués de Guadalest: es decir, amor constante a Gerarda; muerte del pretendiente a sus manos; huida de Valencia; cautiverio; determinación a no renegar de su fe; vuelta a Valencia; entrada al servicio del marqués disimulando su identidad; ingratitud de la dama⁶⁸. A su vez, el marqués recordará a su hermana las numerosas acciones del mariscal en su favor, resumiendo

65 Alonso de Castillo Solórzano, *La ingratitud castigada*, p. 92.

66 Alonso de Castillo Solórzano, *La inclinación española*, pp. 145-170.

67 Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, pp. 127-128.

68 *Ibidem*, p. 132.

así los momentos claves de la trama⁶⁹. La multiplicidad de perspectivas —característica en la última colección de Castillo— da pie a narraciones múltiples que se yuxtaponen y tienen, a nuestro parecer, la única finalidad de ayudar a los lectores a no perderse en los recovecos de las historias contadas.

Como conclusión, el análisis contrastado de las *Tardes entretenidas* y de *La quinta de Laura* ha permitido evidenciar una serie de novedades temáticas, narrativas y formales en la última novelística de Castillo que responden, indudablemente, a una clara voluntad de innovar y de reinventarse en un contexto en el que la ficción breve encaraba su canto del cisne. Pero también se deben relacionar con la trayectoria personal del autor, que dedicó gran parte de su vida al servicio de la aristocracia —como ya ha sido apuntado—: don Luis Fajardo Requesens, capitán general del reino de Murcia y luego virrey del reino levantino (1624), y don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens, sucesivamente virrey de Valencia, Aragón, Navarra y Cataluña, antes de ser embajador en Roma (1641) y virrey de Sicilia (1643), a quien se supone que acompañó a Roma, Nápoles y Palermo. No es de extrañar, en suma, que el tordesillano evoque en estas ficciones el universo palaciego de las altas esferas políticas y diplomáticas europeas; el escenario privilegiado donde se cocían las estrategias de poder y reinaban los intereses y las alianzas. Las novedades temáticas y, en particular, el tratamiento del motivo político y guerrero, también apunta al interés personal de Castillo por lances históricos que desarrolló —entre la publicación de las *Tardes entretenidas* y *La quinta de Laura*— en la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto*⁷⁰ y el *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639). Para la redacción de este último, recordemos que el tordesillano se sirvió de fuentes como los *Anales* (Libro IV, I-LXXXVI) de Zurita y de la obra del cronista valenciano Pere Antoni Beuter⁷¹. En definitiva, *La quinta de Laura* es una obra de

69 *Ibidem*, pp. 130-131.

70 Véase el artículo de Jonathan Bradbury, “Un *collage* de fuentes en la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639) de Castillo Solórzano”, *Edad de Oro*, 36 (2017), pp. 93-107.

71 Véase el estudio preliminar de Mario Lafuente Gómez en Alonso de Castillo Solórzano, *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. IX.

madurez, compleja y autorreflexiva⁷², en la que se plasman no solo las hondas preocupaciones de su autor sino también las de la época en que le tocó vivir.

72 Acerca de la noción de última obra u obra tardía y su relación con el proceso de creación artística y cierto autobiografismo autorial, véase: Edward W. Said, *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*, traducción de Roberto Falcó Miramontes, Barcelona, Debate, 2009. Para una perspectiva relacionada con la literatura del Siglo de Oro, véase: María Zerari-Penín, *Le fin mot. Œuvres dernières, œuvres testamentaires dans les lettres espagnoles*, e-Spania, 18 juin 2014. Disponible en <https://journals.openedition.org/e-spania/23487> (última consulta realizada el 11 de noviembre de 2019)

Alfay, editor y compilador: de las *Poesías varias* (1654) a las *Delicias de Apolo* (1670)

ROCÍO JODAR JURADO

Universidad de Sevilla

Título: Alfay, editor y compilador: de las <i>Poesías varias</i> (1654) a las <i>Delicias de Apolo</i> (1670).	Title: Alfay, Editor and Compiler from the <i>Poesías varias</i> (1654) to the <i>Delicias de Apolo</i> (1670).
Resumen: El presente trabajo estudia la génesis y doble publicación de las <i>Delicias de Apolo</i> , una de las principales antologías poéticas del siglo XVII. Además de abordar la doble paternidad de la obra a cargo de José Alfay y Francisco de la Torre, se analizan distintos aspectos relacionados con la bibliografía material que arrojan luz sobre la composición de este volumen.	Abstract: This article studies the genesis and double publication of the <i>Delicias de Apolo</i> , one of the most important poetic anthologies of the XVIIth. In addition to the research of the double authorship of the anthology by Francisco de la Torre and José Alfay, we also offer an analysis of different issues related to material bibliography, which helps to understand the composition of this volume.
Palabras clave: <i>Delicias de Apolo</i> , Alfay, Francisco de la Torre, Barroco, Poesía.	Key words: <i>Delicias de Apolo</i> , Alfay, Francisco de la Torre, Baroque, Poetry.
Fecha de recepción: 2/4/2019.	Date of Receipt: 2/4/2019.
Fecha de aceptación: 11/5/2019.	Date of Approval: 11/5/2019.

1. EL QUEHACER EDITORIAL DE JOSÉ ALFAY BALLUR

A la hora de estudiar una antología —al igual que cualquier otro libro— debemos tener en cuenta una serie de avatares históricos, codicológicos, estéticos, mercantiles o culturales, entre otros, que condicionan su nacimiento, composición y posterior distribución. No en vano, la escritura y la práctica editorial siempre han estado ligadas, pues estas últimas afectan al proceso de composición de las obras. Como observara Ricardo Morales, “el escritor

escribe para ser leído”¹; por lo que para la concepción de su obra es lógico, sobre todo a partir de la introducción de la imprenta en España, que baraje criterios estéticos y pragmáticos que influyen en la elaboración de sus textos y en su posterior ordenación, con el objeto de transmitir un mensaje descodificable². En este proceso se cifra una de las preocupaciones más hondas del autor, toda vez que publica un volumen como suyo. En palabras de Ruiz Pérez,

la edición representa la última composición del texto: aquella en la que recibe su forma definitiva y es preparado para su difusión y recepción. Los humanistas ya se habían ejercitado en esta labor con textos ajenos, y su práctica actualizó a la vez las obras de los clásicos y la importancia de un ejercicio de mediación de enorme trascendencia en la institucionalización de la literatura. La extensión de esta práctica acabó incorporándola la labor poética, como una fase más, la definitiva, avanzando sobre la recomendación horaciana de *lima*, pues esta se limita al pulimiento del poema para acercarlo a su forma perfecta, en tanto que la edición apunta a la fijación, *ne varietur*, que le asegura al poeta la relación de propiedad con su texto³.

- 1 José Ricardo Morales, *Las artes de la vida: la arquitectura y el drama*, suplemento de *Anthropos*, 35 (1992), p. 150.
- 2 Como apunta Ignacio García Aguilar, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto, 2006, pp. 16-17, partiendo de una perspectiva inmanentista, es común “utilizar el término *texto* de acuerdo con las acepciones fijadas por las teorías de la lingüística moderna” y, en consecuencia, olvidar “el componente material que determina la socialización de lo escrito”. Por ello, es importante recordar que “el texto impreso que recibimos como lectores no deja de ser, en cierto modo, un tapiz hecho a varias manos. Esto obliga, por tanto, a discernir entre lo propio del editor, de las marcas institucionales del orden legal o mercantil y, por supuesto, de la intención del escritor, quien también se vale de las posibilidades materiales del libro para instrumentalizarlo y ponerlo al servicio de su particular poética compositiva, así como de sus aspiraciones de fama y celebridad”. Roger Chartier, “Del libro a la lectura. Lectores «populares» en el Renacimiento”, *Bulletin Hispanique*, IC, 1 (1997), pp. 309-324 (p. 316), también incide en el componente material del libro y afirma que “contra la abstracción del texto, hay que recordar que la forma que lo da a leer participa también en la construcción del sentido. El «mismo» texto, fijado en su letra, no es el mismo si cambian los dispositivos del objeto o de la forma de comunicación que lo transmite a sus lectores, a sus oyentes, o a sus espectadores”.
- 3 Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 290-291.

Es sabido que cuando un poeta muere sin publicar su obra, circunstancia nada infrecuente en el Siglo de Oro⁴, surgen numerosos problemas. Baste recordar como ejemplos paradigmáticos la edición póstuma de las obras de Garcilaso a cargo de la viuda de Boscán (*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, 1543*)⁵ o la intrincadísima circulación de la poesía de Quevedo:

4 Como apuntó Antonio Rodríguez Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Artes Gráficas Soler S. A., 1968, p. 20, “ningún contemporáneo riguroso pudo leer, reunidas en conjunto y dadas a conocer por la imprenta, las [obras] de los escritores de primera categoría [...]. Las obras de todos ellos o se imprimen póstumamente, a veces dos o tres siglos después de que sus autores han muerto, o aún no han visto la luz pública: así sucede con Liñán de Riaza, Francisco de Garay, Marco Antonio de Vega, Burguillos, Juan Bautista de Vivar, Pedro Rodríguez de Ardilla, por mencionar solamente algunos de los que tuvieron extraordinaria fama y popularidad”. Además, subraya el gran bibliólogo la escasa difusión del libro de poesía en esta época, por lo que concluye que “los impresos, pues, no pudieron ser la fuente de un conocimiento amplio, por parte de los contemporáneos, tal como lo son para el lector de hoy”. Véase Antonio Rodríguez Moñino, “Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII”, en *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, ed. Víctor Infantes, Cáceres, Genueve Ediciones, 2010, pp. 47-82 (p. 60). Esto no resultará extraño si consideramos que a menudo la poesía se difundía por medio de la venta ambulante: “así sucede, por ejemplo, con los romances, dados a leer (y cantar) en la forma doble de pliegos sueltos”, tal como apunta Roger Chartier, *op. cit.*, pp. 312-313.

5 Es de sobra conocida la importancia de la labor editorial realizada por doña Ana Girón de Rebolledo, así como por el impresor Carles Amorós: “La primera [...] mostraba en el espacio del volumen una curiosa transformación, entre cuyos estadios se contaban la dimensión de personaje de los poemas, al que se alude, por ejemplo, en la epístola a Diego Hurtado de Mendoza, la de eje del cancionero amoroso ordenado en el libro II al modo de Petrarca, la de esposa sustituta funcional de la Laura de las *Rime in morte* y, finalmente, la de colaboradora en el proyecto editorial (y no solo poético) de su marido, sin que nos sea posible saber si esto ya era así antes de que este accediera a la condición de difunto. En cuanto a Carles Amorós, no debió ser ajena su intervención a los aspectos de la edición tocantes a su diseño gráfico, como la adopción de un formato, el cuarto, que acabaría convirtiéndose en distintivo de los impresos poéticos de cierto fuste y de una letrería redondilla que era la primera evidencia de una separación de los modelos poéticos ligados a los tipos góticos, prácticamente barridos del espacio gráfico de los impresos poéticos cultos una década después”. Véase Pedro Ruiz Pérez, “*Las obras de Boscán y Garcilaso*: modelo editorial y modelo poético”, *Calíope*, XIII, 1 (2007), pp. 15-44 (pp. 17-18). Asimismo, no es

Si la transmisión poética española constituye siempre [...] un apasionante capítulo hasta de sociología literaria, la transmisión de la obra quevedesca es, sin ninguna duda, el más complicado que conoce no solo nuestra historia literaria, sino la europea desde el Renacimiento hasta hoy⁶.

Y es que, según el propio Blecua,

podría escribirse un precioso volumen de introducción a la crítica textual solo con los problemas que la transmisión de la obra quevedesca plantea a cualquier editor de hoy. Le saldrán al paso correcciones autógrafas que no deberá dar por definitivas, correcciones de editores, piraterías editoriales, transmisiones manuscritas, impresas y cantadas, atribuciones falsas y hasta peregrinas, etc⁷.

Estos problemas se acentúan cuando es el editor quien, con fines comerciales y, tal vez, con alguna aspiración estética, decide compilar y luego estampar una antología en la que se recogen textos dispares de varios autores y que, como es natural, persigue unos beneficios más o menos pingües. A continuación, abordaremos la composición de las *Delicias de Apolo* por parte de José Alfay, partiendo de la base de que su diseño no es aleatorio, sino que obedece a una serie de motivos artísticos y, sobre todo, mercantiles bien definidos por su responsable.

Durante el Seiscientos, el sector editorial gozaba de uno de sus momentos de esplendor tras la introducción de la imprenta en nuestro país:

A lo largo del siglo XVII la edición de obras impresas conoció un notable auge; se cuentan por miles el número de obras que franqueaban los pasos intermedios y lograban salvar su original estado manuscrito para convertirse en un texto impreso⁸.

descartable tampoco la intervención editorial del librero Joan Bagés, movido “por el interés comercial, como no podía ser de otra forma” (*Ibidem*, p. 17).

6 José Manuel Blecua, “Introducción” a Francisco de Quevedo y Villegas, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1999, p. XI.

7 *Ibidem*, p. XI.

8 David González Ramírez, “José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza.

Dicha ebullición resultó especialmente significativa en Zaragoza, donde las circunstancias políticas espolearon sobremanera la práctica poética como afirmación de la identidad del reino aragonés:

Entre los vínculos con Castilla y el trono, de una parte, y, de otra, la presión resultante de la revuelta catalana, aún tras el retorno de sus protagonistas a la disciplina del trono, la capital zaragozana vive con intensidad la búsqueda para formular o redefinir su propia identidad, en un momento en el que, además, se está produciendo una amplia y profunda fractura, desde el modelo epistemológico a la manifestación estética que aunamos bajo el rótulo de Barroco. Con los polos de las élites locales y la corte virreinal, la práctica poética o, en términos más amplios y exactos, el ejercicio del verso discurre entre las pervivencias de los modelos académicos, la afirmación de círculos cultos de nuevo cuño y la emergencia de formas ligadas al desarrollo comercial. De ello dan cuenta, respectivamente, el auge de justas y certámenes, junto a la proliferación de círculos poéticos de cierta regularidad, donde se aúnan la consolidación social, la visibilidad del poder y el protagonismo de las élites; la proliferación de textualizaciones de la efectiva realidad de los grupos culturales y poéticos [...]; y, finalmente, la actividad de Alfay en su compleja dimensión de impresor, librero y promotor de antologías⁹.

Así las cosas, a lo largo de la Edad de Oro,

Zaragoza tiene, pues, la exclusiva (digamos) de las obras aragonesas, que son muchísimas en número; pero tiene además la gloria de haber dado algunas ediciones príncipes y otras [ediciones] repetidas de literatura general¹⁰.

Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 66 (2010), pp. 97-154 (p. 99).

9 Pedro Ruiz Pérez, “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin Hispanique*, 113 (2011), pp. 69-101 (pp. 70-71).

10 Gerónimo Borao, *La imprenta en Zaragoza*, Zaragoza, Vicente Martínez Tejero, 1995, p. 27.

Una de las principales figuras de este círculo, José Alfay Ballur, nació en Zaragoza durante el reinado de Felipe IV. Fue hijo del librero Pedro Alfay, de quien heredaría su profesión, y de Ana Ballur, mas quedó huérfano de madre durante su infancia, por lo que su abuela materna ejerció como tutora suya y de su hermano Miguel Gregorio. La familia vivió a lo largo de estos años en unas casitas en la Platería, donde se encontraba la librería regentada por la familia. En 1632 falleció su abuela, y solo algunos años más tarde, antes de 1640, su hermano Gregorio Miguel, por lo que Alfay heredó 4000 sueldos procedentes de la dote de su madre. Contrajo matrimonio el 3 de septiembre de 1646 con Francisca Teresa Nuin y, tan solo un año más tarde, se asentó en la plaza de las Estrébedes, antigua calle de Escuelas Pías, por la que hoy pasa la Avenida César Augusto. Tras alcanzar el grado de maestro librero en 1646, a su cargo se publicaron las *Experiencias de amor y fortuna*, de Francisco de Quintana (1647); las *Tragedias de amor*, de Juan de Arce Solórceno (1647); las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (1648 y 1649), al cuidado del propio Alfay; la *Sala de recreación*, de Castillo Solórzano (1649), que apareció póstuma¹¹; las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654); *La Perla. Proverbios morales*, de Alonso de Barros (1656 y 1664); el *Bureo de las musas*, de Jacinto Polo de Medina (1659); las *Carnestolendas de Toledo*, de Antolínez de Piedrabuena (1661); la *Mojiganga del gusto en seis novelas y estorbo de vicios*, del apócrifo Francisco de la Cueva (1662); el *Sarao de Aranjuez*, resultado de los viejos remanentes que tenía de la *Mojiganga del gusto*, que se estampó en Madrid con datos falseados (1666); y las *Delicias de Apolo*, colectánea publicada simultáneamente en Madrid, bajo el cuidado de Francisco de la Torre¹², y en Zaragoza, respaldada por el propio Alfay (1670)¹³.

11 David González Ramírez, “Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*”, en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, eds. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial Ediciones, 2012, pp. 55-75 (pp. 57-59).

12 Sobre las relaciones entre José Alfay y Francisco de la Torre, véase Manuel Alvar, “D. Francisco de la Torre, amigo de Calderón”, *Revista de Filología Española*, 31 (1947), pp. 155-161 (pp. 156-157).

13 Sobre la edición y publicación de las *Delicias de Apolo*, véase Esperanza Velasco de la Peña, *Impresores y libreros en Zaragoza (1600-1650)*, Zaragoza, Instituto Fernando

Alfay parece gustar de la composición editorial de florilegios; verbigracia las *Novelas amoroosas*, “una taracea de textos plagiados que fueron atribuidos a un autor irreal”¹⁴, y la *Mojiganga del gusto* y el *Sarao de Aranjuez*, títulos nacidos ambas de un fraude editorial:

En 1662 sale de la imprenta de Juan de Ibar una obra titulada *Mojiganga del gusto en seis novelas y estorbo de vicios*, cuyo autor decía ser un tal Francisco de La Cueva. Con esta colección Alfay filtró una superchería literaria en la que plagió seis textos procedentes de la *Guía y avisos de forasteros*, del *Guzmán de Alfarache y Guzmán el Bravo* (novela de Lope incluida en *La Circe, con otras rimas y prosas*). El mercader de libros zaragozano le colocó a la colección un título original y le asignó un autor ficticio. Hasta el momento ningún editor había intentado parejo fraude literario. Unos años más tarde, llevó presuntamente al mismo taller tipográfico unos preliminares nuevos que fueron acomodados al cuerpo en el que se imprimieron algunos años antes las seis novelas expoliadas; en la portada de estos rezaba un nuevo título, *Sarao de Aranjuez*, y su autor, natural de Madrid, según indicaba falsamente el frontispicio, era Jacinto de Ayala¹⁵.

Las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* y las *Delicias de Apolo* fueron, sin duda, sus principales antologías. Los puntos en común entre ambas son más que notables, destacando el cruce de nombres en las portadas y dedicatorias, que suscitan dudas sobre la autoría final. Aun cuando Alfay costeó la publicación de dichas obras,

la responsabilidad de la compilación [de las *Poesías varias*] fue puesta en entredicho por A. Coster, quien, a partir de una carta copiada por Latassa y fechada en 1654, creía probable que el autor de *El Criticón* fuera “le compilateur [...] dédié à Francisco de la Torre”. Esta opinión fue seguida por Arco y Garay, y reforzada algunos años más tarde por Miguel Romera-Navarro¹⁶.

el Católico, 1998, pp. 307-309 y Miguel Romera-Navarro, “La antología de Alfay y Baltasar Gracián”, *Hispanic Review*, XV, 3 (1947), pp. 325-345 (p. 342).

14 David González Ramírez, “Introducción” a Francisco de La Cueva y Jacinto de Ayala, *Mojiganga del gusto y Sarao de Aranjuez*, Zaragoza, Larumbe, 2010, p. XIX.

15 *Ibidem*, pp. XIV-XV.

16 David González Ramírez, “José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza.

No obstante, Rozas se mostró contrario a esta hipótesis, pues caso de aceptar la posibilidad de “que Gracián, como tantos eruditos de todos los tiempos, se haya visto en la obligación interesada de ayudar a un editor o librero”¹⁷, el prólogo de la antología, presuntamente redactado por el aragonés, no es más que “una solemne excusación, ante el lector selecto, de un libro que no lo es”¹⁸. Por tanto, Gracián intervendría en las *Poesías varias*

como un *gourmet* que quiere adornar un plato que no le gusta. Pudo aportar algunos consejos en la confección, pudo incluso hacer el breve prólogo. Pero este muestra, más allá de toda *captatio*, un desacuerdo entre el paladar del que lo redacta y los manjares que allí se ofrecen. El libro se hizo como un negocio, buscando textos que pudiesen ser leídos por un amplio público, casi de pliego de cordel en algunos momentos¹⁹.

A Alfay y Gracián se suma el poeta Francisco de la Torre para conectar este par de libros, siendo este último el destinatario de la dedicatoria de las *Poesías varias*, cuya firma aparece incluso en el prólogo de uno de los testimonios conservados²⁰ y, según la edición madrileña de las *Delicias de Apolo*, sobre la que discurrimos, el responsable de este volumen. Si conforme a las fechas de aprobación y publicación de las *Delicias de Apolo* aceptamos que la edición madrileña de la obra respaldada por

Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa”, p. 116. Remitimos aquí también a los trabajos de Miguel Romera-Navarro, “La antología de Alfay y Baltasar Gracián”, *op. cit.*, y “Dos aprobaciones de Gracián”, *Hispanic Review*, VIII, 3 (1940), pp. 257-263; así como a los de Ricardo del Arco y Garay, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Imprenta Góngora, 1934, p. 151, y *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Ustarroz*, Madrid, CSIC, 1950.

- 17 Juan Manuel Rozas, “El compromiso moral en la *Agudeza* (y en las *Poesías varias* de Alfay)”, en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución de Fernando el Católico, 1986, pp. 191-200 (p. 199).
- 18 *Ibidem*, p. 199.
- 19 *Ibidem*, p. 200.
- 20 Se trata del ejemplar que perteneció a Agustín Durán, conservado en la BNE: R-6848.

Francisco de la Torre sería anterior a la zaragozana y que, en consecuencia, le debemos su diseño, la intervención de Alfay se reduciría notablemente. No obstante, la incorporación de una dedicatoria al VI duque de Alba en la edición aragonesa delata lo contrario, pues, como es sabido, don Fernando Álvarez de Toledo falleció el 7 de octubre de 1667. Por tanto, entre las páginas de las *Delicias* se deslizan las piezas de un puzzle que nos ayudará a reconstruir el arduo proceso de elaboración de esta antología.

2. DISEÑO Y COMPOSICIÓN DE LAS *DELICIAS DE APOLO*: PROBLEMAS MATERIALES

A diferencia del cuidado que el librero zaragozano dispensó a su primera colectánea, las *Delicias de Apolo* sobresalen por su descuido formal. Por ello, conviene describir los ejemplares que han llegado hasta nosotros, aquilatando las singularidades de cada uno de ellos:

EJEMPLARES CONSERVADOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

a) Madrid

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

R/6821

1670

[8], 177, [11]. La última página, correspondiente al “Soneto al se-
renísimo don Juan de Austria”, no está numerada y así aparece en
todos los ejemplares. Se insertan 5 hojas más sin paginar al final del
volumen, cuya disposición oscila según el ejemplar.

Carece de grabados.

Carece de la portada de la musa Urania.

Procedencia: “Librería Licenciado D. Cayetano Alberto de la Ba-
rrera”.

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

2/8100

1670

[8], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

Carece de grabados.

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

8/30886

[12], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175. El ejemplar incluye la aprobación de

José del Calvo y Monreal, que corresponde a la edición zaragozana.

Carece de grabados

b) Zaragoza

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Ibar, Juan de imp.

R/3056

1670

[10], 177, [11]. Las cinco hojas sin paginar se insertan al final del volumen. Falto de 2 h. de preliminares correspondientes a la aprobación. Incluye 1 h. (antep. de la musa Urania) que pertenece a la edición de Madrid.

El ejemplar presenta varios grabados: el blasón de don Fernando de Toledo, el grabado acerca de la musa Urania y el correspondiente a la musa Euterpe. El grabado relativo a la musa Calíope ha sido arrancado.

Encuadernación tardía (probablemente del siglo XVIII) en pasta española.

Procedencia: Biblioteca Real.

Ejemplar reproducido en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079418&page=1>

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Ibar, Juan de imp.

R/8135

1670

[12], 174, [2], 175-177, [1]. Se trata de un ejemplar mútilo. Conserva únicamente una de las cinco hojas sin paginar, correspondiente al cuaderno Y (Y4r-Y4v).

Carece de grabados.

Carece de la portada de la musa Urania.

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Ibar, Juan de imp.

R/2733

1670

[12], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

Carece de grabados.

Carece de la portada de la musa Urania.

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Ibar, Juan de imp.

8/20909

1670

[8], 174, [10], 175-177, [1]. Ejemplar incompleto. Faltan dos hojas de los preliminares correspondientes a la aprobación. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

Carece de grabados.

EJEMPLAR CONSERVADO EN LA BIBLIOTECA PROVINCIAL DE CÓRDOBA

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vrania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de Zaragoza, España

Ibar, Juan de imp.

4-158

1670

[12], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

Posee un único grabado: el blasón de don Fernando de Toledo.

EJEMPLAR CONSERVADO EN LA BIBLIOTECA ZABÁLBURU

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vrania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de Madrid, España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

1670

[8], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

Carece de grabados.

EJEMPLAR CONSERVADO EN LA BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vrania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de Zaragoza, España

Ibar, Juan de imp.

RAE RM – 6740

[12], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

El ejemplar conserva varios grabados: el blasón de don Fernando de Toledo, el grabado perteneciente a la musa Urania y el correspondiente a la musa Euterpe.

EJEMPLARES CONSERVADOS EN LA BIBLIOTECA VALENCIANA NICOLAU PRIMITIU

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesias de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

XVII/1072 DIGITAL

[8], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

Carece de grabados.

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesias de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

XVII/1072

[8], [10], 1-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan tras los preliminares.

Ejemplar guillotinado para su reencuadernación.

Carece de grabados.

EJEMPLAR CONSERVADO BIBLIOTECA MUNICIPAL SERRANO MORALES, VALENCIA

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vrania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesias de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

3/66(2)

[8], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las páginas 174 y 175.

Carece de grabados. *Ex libris* ms. de Onofre Esquerdo.

EJEMPLARES CONSERVADOS EN LA BRITISH LIBRARY

a) Madrid

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

System number 018210988

[8], 174, [2], 175-177 [9]. El folio Y4r-Y4v sin paginar conserva su posición entre las pp. 174-175. Las cuatro hojas sin paginar restantes se incorporan al final de la antología, tras el “Soneto al Serenísimo don Juan de Austria”.

Carece de grabados.

Reproducido por Google Books: https://books.google.es/books?vid=BL:A0021512331&redir_esc=y [consultado el 2 de septiembre de 2017].

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Alegre, Melchor fl. 1665-1671 imp.

System number 003657604

[8], 174, [10], 175-177, [1]. Las cinco hojas sin paginar se insertan entre las pp. 174-175

Carece de grabados.

b) Zaragoza

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vranía, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España

Ibar, Juan de imp.

[12], 177, [1]. Carece de las cinco hojas sin paginar.

System number 017931379

Carece de grabados.

Reproducido por la Biblioteca Británica:

http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100033622437.0

x000001#ark:/81055/vdc_100033622550.0x0000c3 [consultado el 2 de septiembre de 2017].

Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Vrania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España
Ibar, Juan de imp.

[12], 177, [1]. Carece de las cinco hojas sin paginar.

System number 000049960

Carece de grabados.

Reproducido por Google Books: https://books.google.es/books?id=Ai22nQEACAAJ&pg=PA38&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

[consultado el 2 de septiembre de 2017].

Como se puede apreciar, hay pequeñas variantes en la composición de los ejemplares, resultado de las varias ediciones y estados. La primera ataúe a la inserción de cinco hojas sin paginar en las que se recogen textos que, con bastante probabilidad, llegaron a manos del editor una vez iniciado el proceso de impresión. Este cuaderno incluye además la anteportada del bloque dedicado a la musa Euterpe²¹, que Alfay no colocó al inicio del mismo. Su localización oscila según el ejemplar que consultemos, lo que es habitual en los casos de venta en rama. Por último, destaca el añadido eventual de grabados en algunos de los ejemplares. A continuación, trataremos de explicar cómo surgieron estos cambios durante la composición de la antología y su estrecha relación con la doble edición de este florilegio.

El cuerpo de las *Delicias de Apolo* al completo se gestó en un único taller tipográfico. La presencia de errores materiales comunes a las dos ediciones así lo confirma. Prueba de ello es la “u” invertida en la página 93 (Fig. 1):



Fig. 1

21 Alfay acompañó cada musa de un frontispicio en el que, además de asentar la división de los bloques, expone la temática de cada uno de ellos.

De este modo, las únicas diferencias entre los ejemplares —más allá de las hojas sin paginar—, se encuentran en los preliminares y en la portada, donde constan dos pies de imprenta distintos: el de Madrid y el de Zaragoza. Cabe, por tanto, preguntarse si nos encontramos ante una doble edición o ante una emisión, pues el cuerpo textual resulta idéntico²². No en vano, en numerosas descripciones bibliográficas de los ejemplares conservados de las *Delicias* se remite a una doble emisión. Nosotros, sin embargo, teniendo en cuenta que nos hallamos ante dos pies de imprenta distintos, preferimos hablar de dos ediciones.

Así las cosas, el florilegio comenzaría a gestarse en los talleres de Alfay con anterioridad a la muerte del VI duque de Alba el 7 de octubre de 1667, pues, como ya apuntamos, el zaragozano introduce en su edición una dedicatoria al noble y hasta prepara varios ejemplares con grabados en su honor, como explicaremos más adelante.

Probablemente, Alfay ya tenía impresos todos los poemas de la musa *Urania* y de la musa *Euterpe* cuando llegaron a sus manos algunas composiciones que insertó de forma irregular en cinco hojas sin paginar, así como en el bloque dedicado a la musa *Calíope*. Es posible que con motivo de esta nueva incorporación el zaragozano decidiera incluir entonces una antepartida al inicio de cada sección. El frontispicio de *Euterpe* se añadió a las antedichas cinco hojas; el de *Calíope*, al inicio del bloque correspondiente; mientras que en el caso de *Urania* la portada se insertó por error en el cuaderno perteneciente a los preliminares en la edición madrileña. La edición zaragozana, por el contrario, carece de la antepartida de *Urania*, a tenor de los ejemplares conservados²³.

Es lícito conjeturar, por tanto, que las cinco hojas sin paginar debieran haberse ubicado al inicio del apartado relativo a *Euterpe*. Sin embargo, si

22 Ronald B. McKerrow, *Introducción a la bibliografía material*, trad. Isabel Moyano Andrés, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 199.

23 En el caso de la edición madrileña, encontramos un único cuaderno de preliminares; ocupa la portada la hoja ¶4. En la edición zaragozana, los ejemplares incluyen medio cuaderno más, pues insertan una segunda aprobación de José del Calvo Monreal y desaparece la portada de *Urania*. No obstante, sí se mantiene en el ejemplar R/3056 de la BNE, dedicado al duque de Alba, el cual posee algunas características especiales, como la incorporación de grabados y la supresión de la aprobación de José del Calvo. Se trata, por tanto, de un ejemplar híbrido que, como veremos más adelante, se cuidó especialmente.

analizamos todos los ejemplares conservados y atendemos a la formación de sus pliegos, descubrimos que la primera de estas cinco hojas pertenece al cuaderno Y de la antología. Es decir, la hoja en la que se incluye la anteportada de Euterpe se corresponde con el folio Y4, que forzosamente debería disponerse tras la página 174, es decir, el Y3v. Las cuatro hojas restantes forman un cuaderno independiente que, por lógica, debiera colocarse tras Y4.

De este modo, podemos afirmar que la disposición de estos cinco folios entre las páginas 174 y 175 no es accidental, sino que obedece al diseño editorial de la antología, que quedó supeditado al orden de recepción de los textos. La disposición, empero, es un tanto antojadiza, pues supone la inserción de tres poemas pertenecientes a la musa Euterpe en el bloque dedicado a Calíope. Muchos lectores debieron darse cuenta de ello, por lo que se conservan ejemplares reencuadrados en los que estas cinco hojas se postergan al final de la antología, tras el “Soneto al serenísimo don Juan de Austria”, o bien se adelantan, insertándose después de los preliminares, como ocurre en el ejemplar XVII/1072 de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Asimismo, también es llamativa la distribución de estas cinco hojas en el ejemplar 018210988 de la Biblioteca Británica, donde se mantiene Y4 entre las páginas 174-175 (Fig. 2), mientras que las cuatro hojas restantes pasan al final del florilegio (Fig. 3). Todas estas vacilaciones evidencian que se trataba de un diseño bastante peculiar incluso en su época.

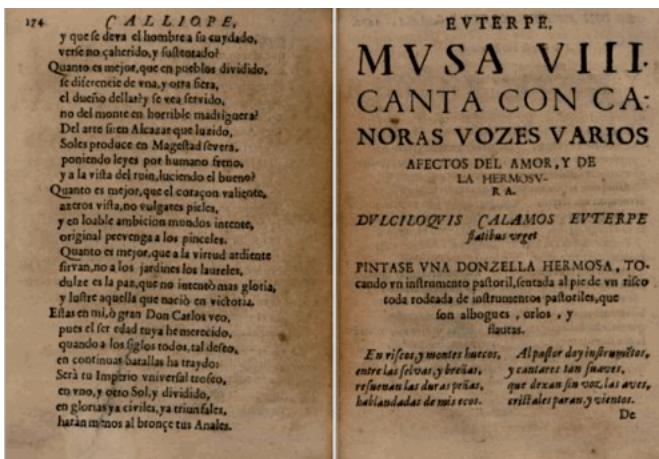
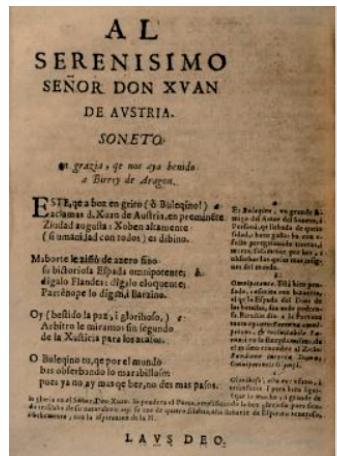


Fig. 2



L A Y S D E O.

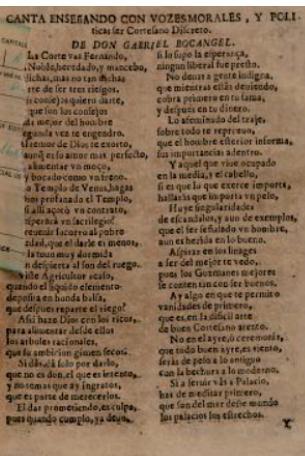


Fig. 3

Cabe pensar que Alfay vendiera el florilegio en rama a su amigo Francisco de la Torre —quien podría haber costeado parte de la empresa—, y que este enviara a su vez el florilegio al Consejo de Castilla, aún sin terminar. De ahí que la aprobación de la edición madrileña venga fechada el 8 de marzo de 1669 y la de la zaragozana date del 10 de junio de 1670. Ello no implica, empero, que la primera sea anterior, pues, como dijimos, la dedicatoria al duque de Alba debe ser previa a 1667. Una vez sorteados los obstáculos legales, Francisco de la Torre imprimiría los preliminares pertenecientes a la edición madrileña en la minerva de Melchor Alegre, reivindicando en su “Prólogo al lector” la paternidad de la obra; mientras que Alfay lo haría en el taller de Juan Ibar. El uso de diferentes tipos tan solo en este cuaderno avalaría nuestra hipótesis (Figs. 4 y 5).

PROLOGO AL LETOR.

Fig. 4. Edición madrileña

Prologo al Lector.

Fig. 5. Edición zaragozana

A propósito de los preliminares, destaca que la edición zaragozana consta de medio pliego más, en el que se incluye la aprobación de José de Calvo y Montreal. A pesar de que se trata de un paratexto propio de la tirada aragonesa, el ejemplar 8/30886 de la BNE, perteneciente a la edición madrileña, también lo incorporó. Se trata, evidentemente, de un ejemplar reencuader-

nado en pergamino que se compuso a partir de dos ejemplares distintos.

En cuanto a la paternidad de la obra, Alfay reclama la autoría del libro en la dedicatoria al IV señor de la casa de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo: “cierto estoy de que este breve volumen que pongo a los pies de vuestra señoría con su sombra y protección quedará libre de la más mordaz envidia [...]; conque a un mismo tiempo quedará este ennoblecido, y yo acreditado en la elección de poemas”²⁴. El paratexto explicaría también por qué algunos ejemplares lucen una encuadernación distinta e incluyen grabados. Si Alfay pensaba dedicar su antología a este prócer —seguramente con el propósito de obtener algún beneficio económico—, sería lógico que también le ofreciera algunos ejemplares —entre ellos, el llamativo volumen R/3056, en el que, amén de la incorporación de calcografías, destaca la supresión de la aprobación de Calvo y la incorporación de la anteportada de *Urania*—, los cuales gozaron de especial atención por parte del encuadernador. La muerte del aristócrata en 1667 frustró los planes del librero. No obstante, es posible que el zaragozano remitiera los volúmenes a su hijo, Antonio Álvarez de Toledo, VII duque de Alba, y que por ello no eliminase ni la dedicatoria ni el grabado de su escudo de armas (Fig. 6). Como es habitual, algunos ejemplares han perdido varias de estas xilografías.



Fig. 6. Ejemplar R/3056, BNE.

²⁴ José Alfay (ed.), *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso, por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope. Hechas de varias poesías de los Mejores ingenios de España*, Zaragoza, Juan Ibar, 1670, fol. ¶3.

3. LAS *DELICIAS DE APOLO* Y LAS *POESÍAS VARIAS*: TEXTOS RECICLADOS / TEXTOS INCORPORADOS

Por lo que se refiere a la disposición textual, no es fácil discernir hasta qué punto Gracián colaboró en la formación y *dispositio* de las *Poesías varias*, a las que tanto deben las *Delicias de Apolo*, si bien parece obligado hacer algunas consideraciones al respecto. En las *Poesías varias* se recopilan un total de 131 poemas calificados por el propio Alfay como “ingeniosos”²⁵. Góngora, Quevedo, Lope y Calderón comparten protagonismo aquí con un sinnúmero de vates del Bajo Barroco²⁶, más o

25 El ingenio se relacionaba en la época directamente con el conceptismo, “acto de entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos”, como señala Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, p. 55; quien prosigue: “esta conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio en alguna perfección se funda, en algún sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza”. Véase *ibidem*, p. 53. Amén de su relación directa con el concepto, el ingenio se relaciona con la velocidad, pues “luce más [...] al ser puesto a prueba y tener que contestar de inmediato a un ataque o estímulo verbal externo”. Véase Rodrigo Cacho Casal, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Grupo Editorial Siglo XXI, 2012, p. 25. Asimismo, según Mercedes Blanco, “Noms de l’Intelligence: *entendimiento, discreción, ingenio, juicio*”, en *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Editions Slatkine, 1992, pp. 30-33 (p. 31), “quant à *ingenio*, son étymologie, qui le relie aux mots de la famille de *gingnere*, lui reste attachée dans la conscience linguistique. Il connote en effet le caractère inné de dons intellectuels, et, surtout il a vocation de désigner cet aspect de l’intelligence qui la rend propre à «engendrer», à inventer, à produire du nouveau. Calderón interprète cette étymologie en reliant l’*ingenio* à «ingénéré», non engendré, *Ingenitus*. Mot du vocabulaire théologique que s’applique à la première personne de la Trinité, au Père, créateur du monde et géniteur du Verbe, que l’on appelle *Unigenitus*, l’unique engendré. Le mot *ingenio*, «syncope» de *ingénito*, désigne un pouvoir génératrice et créatrice, propre à ce qui est «non engendré», pouvoir qui est «syncope» du celui de l’Etre infini”.

26 Según Pedro Ruiz Pérez, “Para la historia y la crítica de un periodo oscuro: la poesía del Bajo Barroco”, *Calíope*, XVIII, 1 (2012), pp. 9-25 (p. 25), el Bajo Barroco se identifica con “el discurso lírico tejido entre la muerte de Quevedo o la aparición de su *Parnaso Español* y la defunción de Eugenio Gerardo Lobo, a las puertas de la poesía ilustrada”. Se trata de un periodo que oscila, pues, entre 1650 y 1750

menos afortunados (Francisco de la Torre, Bocángel, Diego de Frías, Villaizán, etc.).

Poesías varias de grandes ingenios españoles (Zaragoza, 1654)				
Nº	Título	Primer verso	Autor	Métrica
I	<i>A una dama disuádele no se case. Soneto.</i>	“Desdicha, hermosura y novia”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance
II	<i>Al túmulo del Rey que se hizo en Sevilla.</i>	“Voto a Dios que me espanta esta grandeza”	Miguel de Cervantes (1547-1617)	Soneto
III	<i>Al mosquito de trompeta.</i>	“Saturno, alado ruïdo”	Francisco de Quevedo (1580-1645)	Décima
IV	<i>Romance de los toros de Madrid.</i>	“Oye, Marica, que vengo”	[Gabriel Bocángel (1603-1658)]	Romance
V	<i>A uno que por ausentarse en el servicio se asentó en el brasero.</i>	“En Fuenmayor, esa villa”		Romance
VI	<i>Al Padre Pineda porque no le dio precio en un certamen.</i>	“¿En justa injusta expuesto a la sentencia”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
VII	<i>Respuesta del Padre Pineda.</i>	“En la justa muy justa la sentencia”	Padre Pineda (1558-1637)	Soneto
VIII	<i>Décima.</i>	“Refieren muy resolutos”	Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681)	Décima
IX	<i>Romance gustoso. Consejos que da una vieja a una niña.</i>	“Una cortesana vieja”	[Alonso de Ledesma (1562-1623)]	Romance
X	<i>A don Francisco de Quevedo.</i>	“Anacreonte español, no hay quien os tope”	Luis de Góngora (1561-1627)	Soneto
XI	<i>A una mujer que, siendo muy puerca, presumía que la querían por hermosa.</i>	“Sin esperar la lucha picaril”	[Luis de Góngora (1561-1627)]	Soneto
XII	<i>Al ruiseñor.</i>	“Flor con flor, radiante flor”	Francisco de Quevedo (1580-1645)	Décima
XIII	<i>A la fiesta de toros real que a los felicísimos años de la Reina Nuestra Señora se celebró en Madrid.</i>	“Gran héroe, duque de Sessa”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XIV	<i>A Lope de Vega.</i>	“Por tu vida, Lopillo, que me borres”	Luis de Góngora (1561-1627)	Soneto
XV	<i>Romance lírico. A unos ojos.</i>	“Los más bellos ojos negros”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance
XVI	<i>Al regueldo.</i>	“El regueldo, bien mirado”		Quintilla
XVII	<i>Romance lírico.</i>	“La preñadilla de Antón”		Romance
XVIII	<i>Soneto.</i>	“¿Para qué, dime Marcia, te perfumas”	Luis de Góngora (1561-1627)	Soneto
XIX	<i>A unos celos.</i>	“En las orillas del Tajo”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
XX	<i>A un presente de aceitunas.</i>	“Para hacerles el proceso”		Décima
XXI	<i>Romance. A una caza.</i>	“Saca el Oriente a la Aurora”	García de Porras ¿	
XXII	<i>A don Francisco de Quevedo.</i>	“Si no sabéis, señora de Cetina”		Soneto

aproximadamente, “situado entre lo que se consideran dos haces de luz, la Edad de Oro y la Ilustración” (*Ibidem*, p. 10).

XXIII	<i>Al suceso de don Francisco de Quevedo con una fea.</i>	“Empujar quiero mi voz”		Romance
XXIV	<i>A la fuente de Garcilaso.</i>	“Pasajero, a la gran fuente”	[Bartolomé Juan Leonardo de Argensola (1562-1631)]	Décima
XXV	<i>Sátira.</i>	“Cuando volvi de las Indias”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
XXVI	<i>A un valiente.</i>	“Un valentón de espáuta y gre-güesco”	[Miguel de Cervantes (1547-1617)]	Soneto
XXVII	<i>A una boca.</i>	“Clavel dividido en dos”	Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)	Romance
XXVIII	<i>A la fuente de Garcilaso.</i>	“Este sonoro cristal”	Francisco de Sayas (principios XVII-1680)	Décima
XXIX	<i>Fábula de Atalanta.</i>	“Esquiva Atalanta siempre”	Valentín de Céspedes (1595-1668)	Romance
XXX	<i>Contra los cultos.</i>	“–Boscán, tarde llegamos. –¿Hay posada?”	Lope de Vega y Carpio (1562-1635)	Soneto
XXXI	<i>Romance.</i>	“El alba, Marica”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance
XXXII	<i>Redondilla.</i>	“El galán que me quisiere”	Juan de Horozco y Covarrubias (1540-1610)	Redondilla
XXXIII	<i>Romance amoroso. Retrata una hermosura.</i>	“La flota que de Indias vino”	Atribuido a Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
XXXIV	<i>Epitafio.</i>	“–En esta piedra yace un mal cristiano”	Francisco de Quevedo (1580-1645)	11A 7a 11B 7b
XXXVI	<i>A un luto.</i>	“La beldad más peregrina”	Diego Morlanés ?:	Romance
XXXVII	<i>A un río helado.</i>	“Salid, joh, Clori divina!”	García de Porras ?:	Romance
XXXVIII	<i>Al mosquito del vino.</i>	“Mota, borracha, golosa”	Francisco de Quevedo (1580-1645)	Décima
XXXIX	<i>De un borracho a una bota.</i>	“A una bota de Peralta”		Copla de pie quebrado
XL	<i>Vejamen a Judas.</i>	“A Judas vejamen doy”		Coplas
XLI	<i>A una rosa.</i>	“Estas exhalaciones peregrinas”	Francisco de Sayas (principios XVII-1680)	Soneto
XLII	<i>Romance amoroso. A una dama.</i>	“¿No me conocéis, serranos?”	García de Porras ?:	Romance
XLIII	<i>Refiere las quejas de un verdugo. Letrilla satírica.</i>	“Un verdugo se quejaba”	Diego Hurtado de Mendoza (1503/4-1575)	Romance
XLIV	<i>Redondilla al romance de Piramo y Tisbe de don Luis de Góngora.</i>	“Este romanzón compuso”		Redondilla
XLV	<i>Romance satírico.</i>	“Escuchadme atentamente”		Romance
XLVI	<i>A la Magdalena.</i>	“Difunta al gusto, viva ya a la pena”	Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681)	Soneto
XLVII	<i>A una dama.</i>	“La bella deidad del Tajo”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
XLVIII	<i>Epitafio. A un hombre pequeño.</i>	“Caminante, aguarda, espera”		Copla novena
XLIX	<i>Romance.</i>	“Hijo mío, no te engañe”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
L	<i>Quintilla.</i>	“Aquí se vende, lector”		Quintilla
LI	<i>Romance.</i>	“Justicia en dos puntos hecha”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
LII	<i>A un poeta concorvado que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios.</i>	“De las ya fiestas reales”	Luis de Góngora (1561-1627) <i>et alii.</i>	Décima

LIII	<i>Fábula de Apolo y Dafne.</i>	“Aquel dios, ciego y malsín”	Alonso Jerónimo Salas de Barbadillo (1581-1635)	Romance
LIV	<i>Epitafio. A una descansada que murió de cámaras.</i>	“Aqui yace Mari Blas”		Redondilla
LV	<i>Endechas líricas.</i>	“Pastores, ¡que me abraso!”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Endechas
LVI	<i>A una voz de una dama.</i>	“La mano en el instrumento”		Décima
LVII	<i>Endechas.</i>	“Jueves, era jueves”	Luis de Góngora (1561-1627)	Endechas
LVIII	<i>Redondilla burlesca.</i>	“Señora, no puedo más”		Redondilla
LIX	<i>Fábula de Adonis.</i>	“¡Oh, dulce amor de mi pluma”	Don Diego de Frías ?	Romance
LX	<i>A un clavel en la boca de una dama.</i>	“Un clavel, de Lucinda enamorado”	Gaspar de Sotelo ?	Soneto
LXI	<i>Romance amoroso.</i>	“En la mudanza de Hila”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance
LXII	<i>A un desmayo.</i>	“Flor con alma, la más fiel”	Gaspar de Sotelo ?	Décima
LXIII	<i>A un pensamiento.</i>	“Atrevidos pensamientos”	Jerónimo de Villayzán (1604-1633)	Romance
LXIV	<i>A la rosa.</i>	“Rompe la concha de esmeraldas finas”	Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681)	Soneto
LXV	<i>A unos ojos.</i>	“Más que el basilisco, Inés”	Francisco de Quevedo (1580-1645)	Redondillas
LXVI	<i>A unos ojos negros.</i>	“Ojos, de cuyo esplendor”	Jerónimo de Cáncer y Velasco (1599?-1655)	Décimas
LXVII	<i>A una partida.</i>	“Quedad sobre ese peñasco”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
LXVIII	<i>Una dama al Duque de Lerma al subir en la carroza real que hizo de repente un estudiante para que se lo diese.</i>	“Doña Juana de Bolanes”		Redondillas
LXIX	<i>A un tuerto.</i>	“El yerro tengo por cierto”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Redondillas
LXX	<i>Romance lírico.</i>	“Compitiendo con las selvas”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance
LXXI	<i>Quintilla.</i>	“Tanta de córcova atrás”	Regidor Juan Fernández ?	Quintilla
LXXII	<i>Dido y Eneas.</i>	“El fugitivo troyano”	Alonso Jerónimo Salas de Barbadillo (1581-1635)	Romance
LXXIII	<i>A un olmo caída la hoja.</i>	“Olmo fui ayer, joh, hipérbole florido!”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Soneto
LXXIV	<i>Endechas.</i>	“Junto a una fuente clara”	Luis de Góngora (1561-1627)	Endechas
LXXV	<i>Al jardín de Lisis.</i>	“Si miras la amenidad”	García de Porras ?	Décimas
LXXVI	<i>Sátira.</i>	“Atención por vida mia”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
LXXVII	<i>A las obras de Lope de Vega.</i>	“Aqui del Conde Claros, dijo, y luego”	Luis de Góngora (1561-1627)	Soneto
LXXVIII	<i>Probando ser mejor desgracia do discreto que necio virtuoso</i>	“Si el necio, aunque afortunado”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Décima
LXXIX	<i>Prueba lo contrario.</i>	“Una perpetua esperanza”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Décima
LXXX	<i>Prueba contra lo uno y lo otro.</i>	“El que no llega a saber”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Décima
LXXXI	<i>A una nariz grande.</i>	“Tu nariz, hermana Clara”	Baltasar de Alcázar (1530-1603)	Redondillas

LXXXII	<i>A un cuidado.</i>	“Rabioso y mortal cuidado”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
LXXXIII	<i>A un hombre flaco.</i>	“Digasme, tú, el esqueleto”	Luis Vélez de Guevara (1579-1644)	Romance
LXXXIV	<i>Letrilla amorosa.</i>	“Paloma era mi querida”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance con estribillo
LXXXV	<i>Romance amoroso.</i>	“La gala de la hermosura”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance
LXXXVI	<i>Enigma.</i>	“Deme el discreto razón”	Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681)	Quintillas
LXXXVII	<i>A Policena.</i>	“Enternecido el sepulcro”	Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
LXXXVIII	<i>Cuenta la vida desastrada de un hombre.</i>	“El pintor de cuchilladas”		Soneto
LXXXIX	<i>Fábula de Júpiter y Europa.</i>	“Nació Europa, ninfa bella”	José Zaporta ?	Décimas
XC	<i>Jácaro.</i>	“Parado estaba a una esquina”		Romance
XCI	<i>Jácaro.</i>	“Inesilla de Segovia”		Romance
XCII	<i>A mi señora doña Ana Chaflón, tundidora de gustos, que de puro añeja se pasa de noche como cuarto falso.</i>	“Con enaguas la Tusona”	Francisco de Quevedo (1580-1645)	Romance
XCIII	<i>Jácaro.</i>	“Con el mulato de Andújar”	Pedro Panzano ?	Romance
XCIV	<i>Jácaro nueva burlesca.</i>	“Aquel racional mosquito”		Romance
XCV	<i>A las medias de pelo.</i>	“Oigan, señores galanes”		Romance
XCVI	<i>A una dama que se corresponde con un capón.</i>	“Dicen que tienes, Juanilla”		Romance
XCVII	<i>[Sin título]</i>	“En la trapería”		
XCVIII	<i>La mariposa.</i>	“En la más noble región”		Romance
XCIX	<i>Pintura a una dama.</i>	“Oye, Amarilis discreta”	Jerónimo de Cáceres y Velasco (1599-1655)	Pie quebrado
C	<i>A un díamo injuriado por el viento.</i>	“Álamo, águila hojosa que volaste”	[Pedro de Castro 1610-?]	Soneto
CI	<i>Danida a Cloris en su ausencia.</i>	“Deidad desta ribera”		Silva
CII	<i>[Sin título]</i>	“Con los ojos de Gileta”		Romance
CIII	<i>[Sin título]</i>	“Si de los ojos hermosos”		Romance*
CIV	<i>Letrilla que se cantó en Madrid a una dama de Palacio.</i>	“Porque está llorando el alba”		Romance
CV	<i>Romance.</i>	“Famoso Guadalquivir”	[Lope de Vega y Carpio (1562-1635)]	Romance
CVI	<i>A ciertos murmuradores.</i>	“Mandasme, amigo carísimo”		Cuartetas esdrújulas.
CVII	<i>A un hombre calvo natural de Vélez que compuso un tratado de su campana.</i>	“Un discurso campanil”		Redondillas
CVIII	<i>Letra.</i>	“A pesar del Prado sale”		Romance
CIX	<i>Fábula de Mirra.</i>	“Canto de Amor los horrores”	Valentín de Céspedes (1595-1668)	Romance

CX	<i>Entretenimiento jocoso con que se riñe la hermosura de una dama.</i>	“Hermosísima Julia, que a pe-llizcos”		Pareados
CXI	<i>A una dama que salía a tomar el acero, viéndola su amante recobrado el color.</i>	“Camina en tu breve esfera”	[Antonio Cuello ?]	Décimas
CXII	<i>Hizo conjetura un amante por el tamaño de la mano de su dama que sería breve el pie.</i>	“De tanta nieve viviente”		Décima
CXIII	<i>Yendo a una recreación unos amigos, hace la suma del regalo que les hizo.</i>	“Insignísimos amigos”		Romance
CXIV	<i>A un sueño.</i>	“Con recia confianza”		Liras
CXV	<i>[Sin título]</i>	“Oye, amigo; oye, cochero”	Alberto Díez y Foncalda ?	
CXVI	<i>Declarando si son los guardadamas los tres enemigos del alma, o si son otro enemigo diferente.</i>	“Amigos guardadamas”	Antonio Cohelo ?	Endechas
CXVII	<i>Quejose Añasco de sus desdichas y encarga la virtud a los hombres.</i>	“A la Chillona se queja”		Romance
CXVIII	<i>A una dama muy interesada habiéndola visto tropezar.</i>	“Cayó Inés, y yo no niego”	Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681)	
CXIX	<i>Que por qué llaman a las feas entendidas si es la fealdad la mayor necesidad.</i>	“Yo digo que las feas”	Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686)	Seguidillas
CXX	<i>A una boca grande de una mujer.</i>	“Al ver tu hocico extendido”	Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681)	Redondillas
CXXI	<i>A la fortuna.</i>	“Juráralo, yo, Fortuna”	Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629)	Romance
CXXII	<i>El retrato de otra Julia.</i>	“Allá va de mi cielo”		Seguidillas
CXXIII	<i>Que haya sido misterio de entorpecerse de Saú, cuando tocaba el arpa David.</i>	“En el arpa, en los dedos o en el viento”		Soneto
CXXIV	<i>Al estrago de la predicación evangélica.</i>	“Pregúntasme por qué con tanto ahínco”	[De un grande ingenio]	Cuartetos
CXXV	<i>A una dama fea y negra que se pintaba.</i>	“Con polvos Lisis se pinta”	Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681)	Redondilla
CXXVI	<i>Romance.</i>	“Juanica, la mi Juanica”	Jerónimo de Cáceres y Velasco (1599?-1655)	Romance
CXXVII	<i>A una beata de la circunstancia del soneto.</i>	“Por ser tan fea, a ser discreta vino”	Gaspar de Figueroa ?	Soneto
CXXVIII	<i>A una dama enferma de calentura, con un ramo de mosqueta, cogido después de herido el sol.</i>	“Ardió al sol la mariposa”	[De un grande ingenio]	Décima
CXXIX	<i>Un galán que requebrando un cántaro, y responde él, que está puesto en una ventana.</i>	“Clérigo que un tiempo fui”		Romance
CXXX	<i>Soneto de disparos. Motejando una mujer a un hombre.</i>	“Para pintarte, empiezo por la boca”		Soneto
CXXXI	<i>Respuesta del galán a la dama.</i>	“Es tal tu gracia, y aunque yo al probarla”		Soneto

El florilegio no parece seguir *a priori* un orden determinado a la hora de disponer los textos. Más de la mitad de las composiciones, en concreto 72 (54,96 %), son de cariz satírico o burlesco. Dentro de este bloque destacan 8 poemas (6,1 %), que reflejan enfrentamientos personales o literarios entre escritores de la época, siendo la *querelle* entre Góngora y Quevedo la más representada, con un total de 3 (2,29 %): el soneto X (“Anacreonte español, no hay quien os tope”); el XXII (“Si no sabéis, señora Cetina”); y el LII, que lleva por título “A un poeta corcovado, que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios”. Citaremos asimismo los poemas contra las costumbres del tiempo de los Austrias, aquellos otros que se burlan de defectos físicos, los que participan del encomio paradójico —como los dedicados a los mosquitos— y las fábulas burlescas. Por otro lado, el 45,04 % de los restantes son de circunstancias, amorosos, o bien ceñidos al marbete de “ingeniosos”. En conclusión, a grandes rasgos, la colectánea sobresale por su regusto chancero. Alfay recurrió a la burla, a la sátira, a la cotidianidad y al realismo como medios principales para atraerse el aplauso del vulgo, argucia común incluso en la práctica académica que “determinó el desarrollo de lo que se puede calificar como poesía familiar, casera o, por qué no, «aburguesada», en la que se manifiesta una amplia presencia del *genus humile*”²⁷.

En consonancia con dicho tono, predomina el uso del octosílabo, cuyo principal cauce estrófico será el romance, usado hasta en 55 ocasiones (41,9 %). Le siguen las décimas, registradas en 19 composiciones (14,5 %), y las redondillas, con un total de 11 poemas (8,3 %). Meramente anecdótico es el uso de las quintillas, que solo se cuentan en 4 ocasiones (3 %) y de las coplas, empleadas apenas en 4 textos (3 %). Como apunta Bègue, se trata de formas estróficas “que podríamos calificar de “incomplejas”, pues su extensión queda supeditada a la voluntad del autor”²⁸, lo que sugiere la falta de concisión de los poetas de la

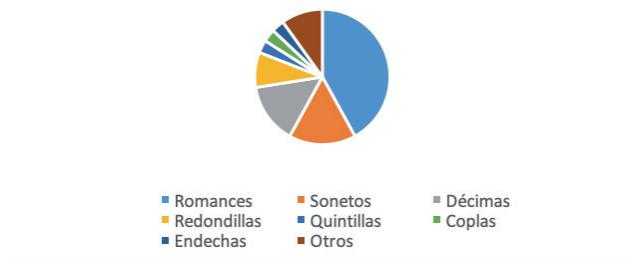
27 Alain Bègue, “Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)”, en *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, coords. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2010, pp. 97-121 (p. 49).

28 *Ibidem*, p. 46. Por lo general, según Alain Bègue, “«Degeneración» y «prosaísmo» de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 21-38, en esta época, “las

segunda mitad del siglo XVII y de la primera mitad del Setecientos. No obstante, junto a esta marcada tendencia a la distensión, también encontraremos la concisión propia del soneto, estrofa representada hasta en 21 poemas (16%) y que, como contrapunto del octosílabo, otorga variedad y riqueza a la antología. Detallamos a renglón seguido estos datos más pormenorizadamente:

ESTROFA	POEMAS	PORCENTAJE
Romances	55	41,9%
Sonetos	21	16%
Décimas	19	14,5%
Redondillas	11	8,3%
Quintillas	4	3%
Coplas	4	3%
Endechas	4	3%
Otros	13	9,9%
TOTAL	131	

Poesías varias de grandes ingenios españoles (1654). Formas métricas



Finalmente, por lo que atañe a los poetas seleccionados, Alfay muestra una clara preferencia por Góngora y la poética cultista, lo que constituye un reflejo de la poesía aragonesa del XVII. De acuerdo con Aurora Egido²⁹, los poetas aragoneses profesan temprano culto al autor cor-

composiciones adquieren una estructura abierta y, con la acumulación de conceptos, alcanzan fácilmente el centenar de versos" (p. 31).

29 Aurora Egido, "Apologistas y detractores", en *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culturales)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979, pp. 9-60 (pp. 9-23).

dobés. Tras la aparición del *Polifemo* y las *Soledades* en la primavera de 1613, se celebraron en Aragón una serie de justas poéticas en donde las referencias a Góngora son constantes. Nos referimos al *Certamen* por el traslado de las reliquias de San Ramón Nonat (Zaragoza, 1617), al dedicado a fray Luis de Aliaga (1619), al de la Cofradía de la Sangre de Cristo (1621) y al de la Virgen del Pilar (1628). Un año más tarde, se publicarían las *Obras* póstumas de Villamediana en Zaragoza, asentándose definitivamente el gusto por la poética gongorina. A Villamediana le siguió Matías de Aguirre, quien, en 1634, publicó las *Navidades de Zaragoza*³⁰, en donde incluye un largo poema cuya temática y forma emulan a las de las *Soledades*; Salcedo Coronel, quien en 1629 publicó su *Polifemo comentado*, completando entre 1636 y 1648 el comentario del resto de la obra gongorina; Miguel de Dicastillo, quien secundó el estilo de don Luis en su *Aula de Dios* (1643); Juan de Moncayo, en cuyas *Rimas* (1652) son más que evidentes los ecos gongorinos; Díez y Foncalda, quien con sus *Poesías* (1654) se sitúa en la estela del andaluz; y José Navarro, seguidor proclamado del cordobés, que dio a la estampa en 1654 sus *Poesías varias*, entre otros³¹. No obstante, su principal defensor fue Andrés Uztarroz, quien, si bien en un principio defendía el magisterio mixto de Góngora y los Argensola, ya en 1634 proclamó con vehemencia la supremacía absoluta de don Luis en una carta dirigida desde la Puebla de Montalbán³². Asimismo, alabarán al cordobés en su *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (1638), en su

30 La obra ha sido editada por María Pilar Sánchez Laílla, *Edición y estudio de la “Navidad de Zaragoza” (1654) de Matías Aguirre*, tesis doctoral dirigida por José Enrique Laplana Gil, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015.

31 Véase Almudena Vidorreta Torres, *Estudio y edición de las “Poesías varias” de José Navarro (1654)*, tesis doctoral dirigida por Aurora Egido Martínez, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014.

32 En 1632 Uztarroz se había declarado seguidor a ultranza de la poética gongorina en su *Defensa de la poesía española, respondiendo a un discurso de don Francisco de Quevedo que se halla en el principio de las “Rimas” del padre maestro Fray Luis de León*. Tan solo un año después, en 1633, ratificaría su postura en el *Antídoto contra la “Aguja de navegar cultos”*. No se conservan, empero, los manuscritos de ambas obras. Véase Robert Jammes, “Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613-1666)” en Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-720 (p. 693).

Historia de Santo Domingo de Val (1643) y en los *Progresos de la historia* (1680).

Con tales antecedentes, no resulta extraño que Góngora sea el poeta más representado en las *Poesías varias* con 19 composiciones (14,5%), algunas de las cuales aparecen bajo el signo del anonimato en el flori-legio, como es el caso de la XI, “A una mujer que, siendo muy puerca, presumía que la querían por hermosa”. Antonio Hurtado de Mendoza, con 12 (9,1%), Francisco de la Torre y Sevil, con 7 (5,3%) y Quevedo, representado con un total de 6 (4,5%), quedan muy de lejos al autor de las *Soledades*:

AUTOR	COMPOSICIONES DEL AUTOR	PORCENTAJES	AUTOR	COMPOSICIONES	PORCENTAJES
Luis de Góngora y Argote	19	14,5%	Padre Pineda	1	0,7%
Antonio Hurtado de Mendoza	12	9,1%	Diego Hurtado de Mendoza	1	0,7%
Francisco de la Torre y Sevil	7	5,3%	Juan de Horozco y Covarrubias	1	0,7%
Francisco de Quevedo y Villegas	6	4,5%	Jerónimo de Villazán	1	0,7%
García de Porras	4	3%	Regidor Juan Fernández	1	0,7%
Jerónimo de Cáncer y Velasco	3	2,2%	José de Zaporta	1	0,7%
Miguel de Cervantes	2	1,5%	Pedro Panzano	1	0,7%
Gabriel Bocángel	2	1,5%	Pedro de Castro	1	0,7%
Lope de Vega	2	1,5%	Alberto Díez de Foncalda	1	0,7%
Valentín de Céspedes	2	1,5%	Antonio Cohelo	1	0,7%
Alonso Jerónimo Salas Barbadillo	2	1,5%	Pantaleón de Ribera	1	0,7%
Otros	22	16,7%	Gaspar de Figueroa	1	0,7%
Anónimos	48	36,6%	Alonso de Ledesma	1	0,7%
TOTAL	131		Bartolomé Juan Leonardo de Argensola	1	0,7%
			Juan Pérez de Montalbán	1	0,7%
			Francisco de Sayas	1	0,7%
			Diego Morlanés	1	0,7%
			Gaspar de Sotelo	1	0,7%
			Vélez de Guevara	1	0,7%
			Antonio de Solís y Rivadeneyra	1	0,7%
			Antonio Cuello	1	0,7%
			AA.VV.	1	0,7%

Poesías varias (1654) Autores



Finalmente, la influencia de Góngora se vislumbra incluso en aquellas composiciones que, o bien aparecen anónimas —pero conocemos su autor en la actualidad—, o bien son decididamente anónimas, las cuales suponen una parte importante de las *Poesías varias*:

PORCENTAJES DE ATRIBUCIONES. <i>POESÍAS VARIAS (1654)</i>		
Número de composiciones atribuidas	80	61,06 %
Número de composiciones sin atribuir y/o anónimas	51	38,93 %

Poesías varias (1654). Composiciones des/atribuidas



Frente a las *Poesías varias*, la disposición textual de las *Delicias de Apolo* se estructura conforme a la temática de los poemas, que, al contrario de lo que sucede en el volumen anterior, resulta mucho más homogénea. Sombreamos los 30 poemas que se reciclan de las *Poesías varias*:

<i>Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso, por las tres musas Urana, Euterpe y Calíope. Hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España</i> (Zaragoza-Madrid, 1670)				
Nº	TÍTULO	PRIMER VERSO	AUTOR	MÉTRICA
MUSA URANIA				
I	<i>A la vida de nuestra señora.</i>	“Luciente, fecunda estrella”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance
II	<i>A la soledad de Nuestra Señora de Balma.</i>	“Soledad, no hay compañía”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Décima
III	<i>La mayor obra de Dios nuestro señor, con varios puntos de Astrología.</i>	“Aquel divino pintor”	Lope de Vega y Carpio (1562-1635)	Romance
IV	<i>Soneto a la astrología.</i>	“De cielos y elementos ordenado”		Soneto
V	<i>Discurriendo por el nacimiento, vida y muerte de nuestro redentor.</i>	“Entre las sueltas escarchas”	[De un grande ingenio castellano]	Romance
VI	<i>Afectos divinos.</i>	“Con ver mudanzas, mi Dios”		Romance
VII	<i>Enseña el ensayo de la muerte.</i>	“Ya muero, Señor, ya escucho”	Antonio Gual y Oleza (1594-1655)	Romance
VIII	<i>De un hombre puesto en el último trance de su vida, hablando con un crucifijo.</i>	“Señor, ya estoy de partida”		Romance
IX	<i>Canta lágrimas eternas y afectos de un corazón puesto en Dios nuestro señor.</i>	“De mis ardientes suspiros”	José Lucio Espinosa y Malo (1646-1691) [compuesto en realidad por Félix Lucio Espinosa y Malo. Posible <i>lapsus calami</i>]	Romance
X	<i>[Sin título]</i>	“De las culpas, Señor, que he cometido”		Soneto
XI	<i>Al excelentísimo señor Duque de Gandia.</i>	“Suba el ingenio veloz”		Romance
XII		“Cansada Urania del Divino canto”		
MUSA EUTERPE				
XIII	<i>Fábula de Mirra.</i>	“Canto de amor los horrores”	Valentín de Céspedes (1595-1668)	Romance
XIV	<i>A una dama que por dar su retrato a un galán le dio una lámina en que estaba grabado el de la muerte.</i>	“Trocaste tu efigie, Lisi”	Manuel de Buitrago y Zayas ¿?	Romance
XV	<i>Fábula de Adonis.</i>	“¡Oh, dulce honor de mi pluma”	Diego de Frías ¿?	Romance
XVI	<i>Romance.</i>	“Juanica, la mi Juanica”	Jerónimo de Cáncer y Velasco (1599?-1655)	Romance
XVII	<i>Romance amoroso.</i>	“La gala de la hermosura”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) Atribuido erróneamente a Pedro Calderón. Compuesto por, García de Porras ¿?	Romance
XVIII	<i>A una dama.</i>	“¿No me conocéis, serranos?”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) Compuesto por, García de Porras ¿?	Romance
XIX	<i>Endechas líricas.</i>	“Pastores, ¡que me abraso!”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Endechas
XX	<i>Romance amoroso.</i>	“En la mudanza de Gila”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Romance

XXI	<i>Letrilla amorosa.</i>	“Paloma era mi querida”	Atribuido a Luis de Góngora (1561-1627) [Luis de Góngora (1561-1627)]	¿?
XXII	<i>A una dama.</i>	“La bella deidad del Tajo”	Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629)	Romance
XXIII	<i>A la fortuna.</i>	“Juráralo yo, Fortuna”		Romance
XXIV	<i>Al retrato de otra Julia.</i>	“Allá va de mi cielo”		Seguidillas
XXV	<i>A la fiesta de los toros que hubo en Madrid a los años de la Reina, mi Señora.</i>	“Gran héroe, duque de Sessa”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XXVI	<i>Pregunta Fabio a Menandro cómo se portase con su dama, a quien no puede o no sabe obligar con finezas, y este le aconseja así. Consejos para la Corte y la Universidad de Bolonia.</i>	“Pídesme consejo en caso”		Romance
XXVII	<i>De don Gabriel de Bocángel, hallándose en su amor obstinado a muchos desengaños.</i>	“Mas ya que del tosco traje”	Juan de Matos Fragoso (1608-1689)	Romance
XXVIII	<i>Retrato de una dama que por bella y entendida se equivocaba lo insigne.</i>	“Pastor mal afortunado”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XXIX	<i>Deposición amante de su rendimiento.</i>	“Anarda, va de retrato”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XXX	<i>A una dama que, queriendo ser tercera de otro, enamoró a un hombre.</i>	“Cautiváronme dos ojos”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XXXI	<i>A Filis llorando una ausencia de su amante.</i>	“Bien el corazón, señora”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XXXII	<i>Pide una dama celos a su amante, al tiempo que él, o acaso, o de industria, la dio un ramillete de violetas azules.</i>	“Perlas lloraba la niña”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XXXIII	<i>En la muerte de una dama, cuya edad temprana y méritos de virtud y belleza empeñaron mucho la común lástima.</i>	“Notaba Angélica un día”		Romance
XXXIV	<i>A una dama que falta a tomar el acero, viéndola su amante recobrado el color.</i>	“¿A dónde está el sol del prado?”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
XXXV		“Camina en tu breve esfera”	Antonio Cuello ¿?	Romance
XXXVI	<i>Canta el retrato de una hermosura.</i>	“La flota que de Indias vino”	Atribuido erróneamente a Francisco de Quevedo (1580-1645). En las <i>Poesías varias</i> atribuido a Luis de Góngora (1561-1627)	Romance
XXXVII	<i>Letrilla que se cantó en Palacio.</i>	“Porque está llorando el alba”		Romance
XXXVIII	<i>El pastor Belardo a Lucinda.</i>	“Famoso Guadalquivir”	[Lope de Vega y Carpio (1562-1635)]	Romance
XXXIX	<i>Romance a una dama.</i>	“Saca el Oriente a la Aurora”	Atribuido erróneamente a Juan de Zabaleta. Compuesto por García de Porras ¿?	Romance
XL	<i>Dido y Eneas.</i>	“El fugitivo troyano”	Alonso Jerónimo Salas de Barbadillo (1581-1635)	Romance

XLI	<i>Fábula de Atalanta.</i>	“Esquiva, Atalanta siempre”	Atribuido erróneamente a Agustín de Moreto. Compuesto por Valentín de Céspedes (1595-1668)	Romance
XLII	<i>Fábula de Apolo y Dafne.</i>	“Aquel dios ciego y malsín”	Atribuida erróneamente a Jerónimo de Cáncer y Velasco. Compuesto por Salas de Barbadillo	Romance
XLIII	<i>Euterpe canta a un luto de una dama.</i>	“La beldad más peregrina”	Atribuido erróneamente a Román Montero. Compuesto por Diego Morlanés ?	Romance
XLIV	<i>A un río helado.</i>	“Salid, joh, Clori divina!”	Atribuido erróneamente a Pedro Calderón Compuesto por García de Porras ?	Romance
XLV	<i>A unos ojos negros.</i>	“Ojos, de cuyo esplendor”	Jerónimo de Cáncer y Velasco (1599?-1655)	Décimas
XLVI	<i>De don Antonio de Mendoza, probando ser mejor desgraciado discreto que necio virtuoso.</i>	“Si el necio, aunque afortunado”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Décima
XLVII	<i>Del mismo, prueba lo contrario.</i>	“Una perpetua esperanza”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)	Décima
XLVIII	<i>El mismo prueba contra lo uno y lo otro.</i>	“El que no llega a saber”	Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) Luis de Góngora (1561-1627)	Décima
XLIX	<i>Romance.</i>	“En las orillas del Tajo”		Romance
L	<i>Fábula de Júpiter y Europa.</i>	“Nació Europa, ninfa bella”	José Zaporta ?	Décimas
LI	<i>En memoria de haber visto a Floris entre las flores de un hermoso jardín.</i>	“Salió Floris una tarde”		Romance
LII	<i>Descubre Euterpe la Calle Mayor de Madrid el dia de San Miguel.</i>	“En el golfo de Madrid”		Romance
LIII	<i>Fábula de Alfeo y Aretusa.</i>	“Al cleoneo león”	[Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629)]	Romance
LIV	<i>Alabanza de la hermosísima Laurencia.</i>	“Cuando sale el alba hermosa”	[Lope de Vega y Carpio (1562-1635)]	Romance
LV	<i>Pinta las prendas de una dama disfrazada con el nombre de Cloris.</i>	“Pastores de Manzanares”		Romance
LVI	<i>A la misma, habiéndola visto descalza bañarse en Manzanares.</i>	“Por márgenes de esmeralda”		Romance
LVII	<i>Endechas.</i>	“Junto a una fuente clara”	Luis de Góngora (1561-1627)	Endechas
LVIII	<i>Coro del ejemplo.</i>	“Este fin a tus desvelos”		Sextillas
LIX		“Euterpe, que sonora”		
MUSA CALÍOPE				
LX	<i>Elogio a la constancia, valor y piedad de la Majestad Católica del Rey, Nuestro Señor, Filipo el Grande. En el sitio y entrega de Lérida.</i>	“Estos de mi tarda pluma”	Juan Lorenzo Ibáñez de Aoyz ?	Romance

LXI	<i>Romance.</i>	“Generoso don Antonio”	Vicente Sánchez (1643-1680)	Romance
LXII	<i>A su alteza el serenísimo señor fon Juan de Austria, contemplándole rayo de la guerra y luz de la paz.</i>	“Del héroe más soberano”	[De un genio de esta ciudad]	Romance
LXIII	<i>Romance.</i>	“Zaragoza, aquel emporio”	José Tafalla y Negrete (1636-1696)	
LXIV	<i>Lágrimas de Escipión Africano, en la ruina de Numancia.</i>	“A aquella ciudad famosa”	Francisco de Pinel y Monroy ?	Romance
LXV	<i>A Céspedes el bravo.</i>	“Esta imitación de Marte”		Romance
LXVI	<i>Al valeroso Céspedes.</i>	“Ese mármol que respira”	Juan de Matos Fragoso (1608-1689)	Romance en ecos
LXVII	<i>Suceso raro estando sitiada Novara por los franceses.</i>	“Contra el campo numeroso”		Romance
LXVIII	<i>Octavas heroicas al Rey, nuestro señor Carlos II.</i>	“Si entre las luces del primer agrado”		Octavas

VUELTA A LA MUSA CALÍOPE. RETORNO A LA NUMERACIÓN EN LA EDICIÓN MADRILEÑA

LXIX	<i>Al Rey, nuestro señor.</i>	“Hoy, pues, Carlos heroico, que el dichoso”		Octavas
LXX		“Así, a lo sonoro”		
LXXI	<i>Al serenísimo señor don Juan de Austria.</i>	“Este, que a voz de grito —oh, Bulenquino!—”		Soneto

MUSA EUTERPE. PLIEGO INSERTO SIN NUMERAR.

EDICIÓN MADRILEÑA: ENTRE LAS PP. 174 Y 175. EDICIÓN ZARAGOZANA: AL FINAL DE LA OBRA.

LXXII	A los ojos de una hermosa dama.	“Ya no mata amor, zagales”	Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)	Romance
LXXIII	Canta enseñando con voces morales y políticas ser cortesano discreto.	“A la corte vas, Fernando”	Gabriel Bocángel (1603-1658)	Romance
LXXIV	Consejos políticos para la corte. Segunda parte.	“A la corte vas, Montano”	Juan de Matos Fragoso (1608-1689)	Romance

Las *Delicias de Apolo* ofrecen, por tanto, una *dispositio* más elaborada que la del florilegio de 1654. La división en musas de este volumen se aproxima a la que presentaba *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas* (1648) de Francisco de Quevedo, publicado póstumamente por José Antonio González de Salas, y que, curiosamente, también se completaría en 1670 con la publicación de *Las tres musas últimas castellanas*, en el haber de su sobrino Pedro Aldrete de Villegas³³. Más signifi-

³³ Véase Rodrigo Cacho Casal, “Quevedo y el canon poético español”, en *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla / Grupo PASO, 2010, pp. 421-452 (p. 446).

cativo aún es que esta antología agrupe sus poemas bajo la advocación de las tres musas ausentes en el *Parnaso español* —a saber: Urania, Euterpe y Calíope—; de ahí que Ruiz Pérez considere que las *Delicias* podrían “ocupar el vacío dejado por González de Salas en la primera entrega del Parnaso”³⁴. No obstante, aunque los 74 textos de las *Delicias* —28 de ellos anónimos en la antología (37,8%)— se distribuyen atendiendo a su temática, la disposición interna de cada uno de los tres bloques no parece plegarse a un esquema fijo: los poemas se suceden sin orden aparente, alternándose en la musa Euterpe, por ejemplo, los amorosos con los de circunstancias e incluso con los didáctico-morales, con independencia de sus respectivos autores. De esta forma, a la “Fábula de Mirra”, de carácter culto, gentílico y amoroso, le sigue un poema de carácter moral: “A una dama que por dar su retrato a un galán le dio una lámina en que estaba grabado el de la muerte”; y a continuación nos topamos con la “Fábula de Adonis”, de marcado perfil burlesco. No hay que ser muy avisado para darse cuenta de que el orden más lógico invitaría a reunir los siete epilios antologados: la *Fábula de Mirra*, de Valentín de Céspedes; la de *Adonis*, de Diego de Frías; *Dido y Eneas*, de Salas de Barbadillo; la *Fábula de Atalanta* —erróneamente atribuida a Agustín Moreto— de Valentín de Céspedes; la *Fábula de Apolo y Dafne*, también erróneamente atribuida a Jerónimo de Cáncer, que salió de la pluma de Salas de Barbadillo; la *Fábula de Júpiter y Europa*, de José de Zaporta; y, por último, la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, de Anastasio Pantaleón. Más lógico aún sería colocar consecutivamente la *Fábula de Mirra*, la *Fábula de Adonis* y la *Fábula de Atalanta*, por su clara vinculación temática. No obstante, Alfay disemina los epilios aleatoriamente, interponiendo, por ejemplo, entre la *Fábula de Adonis* y el siguiente epílio, *Dido y Eneas*, un total de 24 poemas de muy diversa índole. Mucho más coherentes en su disposición son, empero, los bloques dedicados a Urania y Calíope, los cuales obedecen a una lógica editorial impecable.

³⁴ Pedro Ruiz Pérez, “Entre dos Parnasos: poesía, institución y canon”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 207-237 (p. 211).

textos se imprimen por separado nos es, por tanto, desconocido y no parece obedecer a ningún tipo de plan editorial, aunque resulta lógico pensar que llegaron a poder del editor ya iniciado el proceso de impresión. Siguiendo el orden correlativo, estas hojas tendrían que haberse encuadrado en la página 73, como apertura del bloque. No obstante, si aceptamos que la primera parte de los “Consejos para la corte” de Matos Fragoso debería disponerse con anterioridad a la segunda, entonces dicho pliego no podría incorporarse al inicio del bloque de la musa Euterpe, a pesar de la portada que lo precede. No obstante, el marbete “Segunda parte” podría hacer referencia también al orden de llegada de los textos, lo que reforzaría nuestra hipótesis inicial.

Finalmente, el último poema que recopila la antología presenta obvias diferencias respecto al resto. Nos referimos al soneto “Al serenísimo señor don Juan de Austria” (Fig. 7), que, amén de presentar una tipografía distinta, incluye una serie de notas al margen.

Además de por su tipografía, este poema destaca también por su cauce estrófico: el soneto. De los 74 textos que componen esta antología, 55 son romances (74,32 %). Frente a ellos, tan solo se recogen 6 poemas escritos en décimas (8,1 %), 3 sonetos (4,05 %), 2 endechas (2,7 %) y 2 composiciones en octavas (2,7 %). Esporádicamente encontramos el uso de estrofas menos convencionales:

ESTROFAS	Nº DE COMPOSICIONES	PORCENTAJE
Romances	55	74,32%
Sonetos	3	4,05%
Décimas	6	8,1%
Octavas	2	2,7%
Endechas	2	2,7%
Otros	6	8,1%
TOTAL	74	

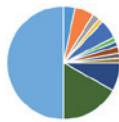
Delicias de Apolo (1670).
Estrofas.



En consecuencia, si ya las *Poesías varias* ofrecían una gama estrófica limitada, las *Delicias de Apolo* reducen ese abanico considerablemente, otor-

gando la supremacía al octosílabo y al romance. No obstante, sí que se amplía el ramillete de autores recopilados: Góngora deja de ser el poeta mejor representado, con tan solo 5 poemas (6,76%), frente a los 8 de Gabriel Bocángel y Antonio Hurtado de Mendoza. Con todo, la antología sigue evidenciando un marcado acento culto, siendo epígonos del racionalista cordobés la mayoría de los poetas seleccionados, como Jerónimo de Cáncer y Velasco (representado con 3 poemas; 4,5%) y Pantaleón de Ribera (con 3 poemas; 4,5%).

Autor	Composiciones del autor	Porcentaje	OTROS AUTORES	
			AUTOR	COMPOSICIONES
Luis de Góngora y Argote	5	6,76%	Francisco de la Torre y Sevil	1
Antonio Hurtado de Mendoza	8	10,81%	José Lucio Espinosa [Félix de Lucio Espinosa y Malo]	1
García de Porras	3	4,05%	Diego Morlanés	1
Jerónimo de Cáncer y Velasco	2	2,70%	Antonio de Gual y Oleza	1
Gabriel Bocángel	8	10,81%	Diego de Frías	1
Lope de Vega	3	4,05%	Juan Lorenzo Ibáñez Aoyz	1
Valentín de Céspedes	2	2,70%	Víctor Sánchez	1
Pantaleón de Ribera	3	4,05%	José Tafalla y Negrete	1
Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo	2	2,70%	Manuel de Buitrago y Zayas	1
Juan de Matos Fragoso	2	2,70%	José Zaporta	1
OTROS	12	16,22%	Antonio Cuello	1
Anónimos aún en la actualidad	24	31,08%	Francisco de Pinel y Monroy	1
TOTAL	74	100,00%		

Delicias de Apolo (1670). Autores

■ Luis de Góngora y Argote	■ Antonio Hurtado de Mendoza
■ García de Porras	■ Jerónimo de Cáncer y Velasco
■ Gabriel Bocángel	■ Lope de Vega
■ Valentín de Céspedes	■ Pantaleón de Ribera
■ Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo	■ Juan de Matos Fragoso
■ OTROS	■ Anónimos
■ TOTAL	

Por último, un cierto descuido afecta también a varios textos erróneamente atribuidos. Nos referimos, en concreto, al poema XVIII, “Romance amoroso a una dama”, atribuido a Pedro Calderón, pero en realidad compuesto por García de Porras; al XLIII, “Euterpe canta a un luto de una dama” (titulado en las *Poesías varias* como “La beldad más peregrina”), atribuido a Román Montero, pero que salió de la pluma de Diego Morlanés; al poema XLIV, “A un río helado”, de nuevo atribuido a Calderón y escrito por García de Porras; al XXXIII, “La flota que de Indias vino”, atribuido a Quevedo, si bien escrito presuntamente por Góngora según las *Poesías varias*; al XLI, “Fábula de Atalanta”, atribuida a Agustín Moreto, pero compuesta por Valentín de Céspedes; y al poema XLII, “Fábula de Apolo y Dafne”, en el haber de Salas de Barbadillo, aunque atribuida a Jerónimo de Cáncer. Asimismo, desciende ligeramente el porcentaje de composiciones sin atribuir y/o anónimas: del 38,93 % de las *Poesías varias* al 37,8 % de las *Delicias de Apolo*.

Porcentajes de atribuciones. *Delicias de Apolo (1654)*

Poemas anónimos en la antología	28	37,8%
Poemas erróneamente atribuidos	7	9,4%
Poemas bien atribuidos	39	52,7%

Delicias de Apolo (1670). Atribuciones y problemas autoriales



- Poemas desatribuidos y/o anónimos
- Poemas erróneamente atribuidos
- Poemas atribuidos

Según José Manuel Blecua³⁶, estos errores de atribución podrían obedecer al hecho de que “Alfay quiso sin duda acrecentar el valor de su segunda selección suprimiendo nombres de poetas poco conocidos”, lo que nos parece poco probable, puesto que disponía de suficientes textos de acreditadas figuras como para no tener que alterar la autoría de siete de ellos; un número, por otro lado, a todas luces insignificante en cuanto al total. No obstante, esta teoría sí que podría ajustarse al cambio temático que se percibe en la selección de los textos, muchos de los cuales, eso sí, son tomados directamente de las *Poesías varias*.

Amén del esquema compositivo y de sus posibles semejanzas con el *Parnaso español*, las similitudes de esta colección con las *Poesías varias* son más que evidentes. De un total de 74 poemas, 30 (40,54 %) ya habían sido incluidos en la colectánea previa. Todos los reincidentes se localizan en el bloque de la musa Euterpe, reservado para el canto de “humanas voces”. Lo componen 50 textos, si atendemos al pliego sin numerar. Es decir, el 67,5 % de esta sección lo integran versos que Alfay ya había recogido en las *Poesías varias*. Si consideramos el carácter de los textos reciclados de su primer ramillete, comprobaremos enseguida que

³⁶ José Manuel Blecua, “Introducción” a José Alfay (ed.), *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1946, pp. IX-XV (p. XIII). Sobre los errores de atribución, véanse también Miguel Romera-Navarro, “La antología de Alfay y Baltasar Gracián”, *op. cit.*, y John M. Hill, “Notes on Alfay’s *Poesías varias de grandes ingenios*”, *Revue hispanique*, 56 (1922), pp. 423-433.

las *Delicias de Apolo* reducen ostensiblemente la cantidad de los satírico-burlescos: de las 30 composiciones comunes a ambas colecciones, solo 4 (el 13,3 % de las reiteradas) poseen un marcado carácter burlesco, tratándose en casi todos los casos de fábulas mitológicas. Más en concreto: la “Fábula de Adonis”, de Diego de Frías; “Dido y Eneas”, de Salas de Barbadillo; “Fábula de Apolo y Dafne”, de Salas de Barbadillo; y la “Fábula de Alfeo y Aretusa”, de Anastasio Pantaleón de Ribera. A ellas hay que añadir el anónimo romance “Descubre Euterpe la Calle Mayor de Madrid el día de san Miguel”, sátira de estados que el zaragozano incorporó a esta colectánea.

Asimismo, Alfay elimina todos los poemas relativos a las rivalidades entre Góngora y sus impugnadores —especialmente los textos de Quevedo—, un indicio de que, a la altura de 1670, se trataba de una querella extinta, si es que alguna vez fue tan cruda como nos la han pintado³⁷. De este modo, la mayoría de los poemas espigados del volumen de 1654 presentan un cariz amoroso de tono idealista, lo que contrasta con el otro volumen de Alfay, en el que las notas satíricas son la tónica predominante. De los 30 poemas repetidos, 21 son de asunto amoroso, o lo que es lo mismo, un 70% de los reciclados. Esta tendencia idealista reincide en el conjunto del bloque dedicado a Euterpe, pues, de un total de 50 composiciones, 30 cantan las bondades de doncellas y damas de todo tipo. Es decir, un 75 % de la sección relativa a la musa de la música y un 40,5 % del total del libro. Dicho apartado se completa con 2 poemas de circunstancias —“En la muerte de una dama cuya edad temprana y méritos de virtud y belleza empeñaron mucho la común lástima”, de Gabriel Bocángel; y “Descubre Euterpe la Calle Mayor de Madrid el día de san

37 Según Antonio Carreira “Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético”, en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, coords. Antonio Carreira y Lía Schwartz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 231-247 (pp. 233-234 y 247), ambos ingenios apenas coincidieron en vida. Además, el joven Quevedo no pudo competir con la fama del racionero cordobés debido al escaso número de poemas que publicó en vida. Por su parte, Amelia de Paz, “Góngora... ¿y Quevedo?”, *Criticón*, 75 (1999), pp. 29-47, advirtió que Góngora apenas dedicó tres composiciones al vate madrileño, demostrando que los descalificativos registrados en ellas forman parte de la tradición literaria, por lo que “la *inventio* de los poemas dedicados por don Luis a Quevedo no parece, pues, muy personal. Eso sí: Góngora desarrolla esos lugares comunes con la agudeza que lo distingue” (p. 35).

Miguel”; 3 epigramas de Antonio Hurtado de Mendoza —“Probando ser mejor desgraciado y discreto que necio venturoso”, “Prueba lo contrario” y “El mismo prueba contra lo uno y lo otro”—; 4 didáctico-morales —“A una dama que por dar su retrato a un galán le dio una lámina en que estaba grabado el día de su muerte”, de Manuel de Buitrago; “Consejos para la corte y universidad de Bolonia”, de Juan de Matos Fragoso; “Canta enseñando con voces morales y políticas ser cortesano discreto”, de Gabriel Bocángel; y “Consejos políticos para la corte. Segunda parte”, de Juan de Matos Fragoso—; y 2 líricos —“A la Fortuna”, de Anastasio Pantaleón de Ribera, y “A un río helado”, atribuido erróneamente a Calderón y compuesto en realidad por García de Porras.

Frente a las *Poesías varias* y a su espíritu decididamente satírico, Alfay parece querer dotar a esta colectánea de un carácter ejemplar y hasta mariano, patente desde el primero de los textos, “A la vida de nuestra señora”, de Antonio de Mendoza, al que siguen 23 (11 poemas pertenecientes a la musa Urania y 12 a Calíope; de manera que ambos bloques se componen del mismo número de composiciones, doce en total) religiosos y épico-laudatorios, que circundan, respectivamente, a los 50 poemas “humanos” del bloque dedicado a Euterpe, cimentado sobre versos amorosos y didáctico-morales. Luego, Alfay dispone simétricamente los poemas, de modo que la estructura final sería la siguiente: 12 religiosos + 50 humanos (30 reiterados) + 12 epidícticos. Por tanto, a pesar del aparente orden aleatorio, la distribución obedece a un esquema prefijado en el que las composiciones de carácter más elevado abrazan a las de tono medio; y si bien dentro de cada una de estas secciones los poemas parecen alternarse caprichosamente, desde una perspectiva global el orden textual cobra sentido.

Alfay parece subrayar tanto al principio como al final de esta antología su tono elevado, que choca directamente con el carácter festivo de la anterior. Asimismo, recupera el gusto por “la poesía grave y seria, tan elogiada siempre por los críticos”, que caracterizaba a la obra de los hermanos Argensola, quienes, junto a Baltasar Gracián, marcaron el devenir de la poesía aragonesa del Barroco.

4. CONCLUSIONES

De todo lo anterior, extraemos a modo de resumen las siguientes ideas en torno a la génesis de las *Delicias de Apolo*:

- a) Las relaciones que el librero José Alfay estableció con otros miembros del sector —como Francisco de la Torre o Baltasar Gracián— quedaron sobradamente reflejadas en la publicación de sus dos grandes antologías poéticas: las *Poesías varias* (1654) y las *Delicias de Apolo* (1670).
- b) No obstante, pese a que tanto Gracián como Francisco de la Torre desempeñaron un papel principal en la publicación de ambas, lo cierto es que el diseño editorial de las *Delicias de Apolo*, así como el plan comercial para su publicación y posterior distribución, estuvieron liderados por el zaragozano, quien, versado en las artes del fraude, preparó una doble edición de la obra simultáneamente en Madrid y Zaragoza. Asimismo, con vistas a un posible mecenazgo, dedicaría la edición zaragozana al duque de Alba, diseñando con esmero varios ejemplares destinados a este prócer.
- c) Por otro lado, el volumen se presenta como claro sucesor de las *Poesías varias*, colectánea de la cual tomó prestados treinta poemas: una estrategia habitual en la producción del zaragozano, quien ya en 1666 había publicado el *Sarao de Aranjuez* a partir de los remanentes de la *Mojiganga del gusto* (1662).
- d) Sin embargo, Alfay no se conforma con reciclar los textos de su anterior florilegio, sino que rediseña la *dispositio* de las *Delicias de Apolo* a partir del modelo ofrecido por el *Parnaso español* de Quevedo, distribuyendo los poemas en tres bloques dedicados a las tres musas ausentes en dicho volumen: Urания, Euterpe y Calíope. Curiosamente, también en 1670 se publicaron *Las tres musas últimas castellanas*, a cargo de Pedro Aldrete de Villegas, por lo que bien podría conjeturarse que Alfay pretendía cubrir con sus *Delicias de Apolo* el vacío dejado por el *Parnaso español*.
- e) A pesar de ello, el modelo poético propuesto por Alfay en las *Delicias de Apolo* dista lo suyo del ofrecido por el madrileño en su *Parnaso*

español. No en vano, Alfay recopiló en su antología un buen número de textos de vates aragoneses —como Juan Lorenzo Ibáñez de Aoyz, José Tafalla y Negrete, Félix Lucio de Espinosa y Malo y Diego Morlanés— junto a composiciones de los principales poetas nacionales del momento —como Gabriel Bocángel o Antonio Hurtado de Mendoza—, esbozando así un nuevo canon en el que las letras aragonesas sobresalen y se reivindican dentro del panorama nacional. Esta amalgama de poetas nacionales y locales aseguraba, además, la buena acogida del florilegio por parte del público y, en consecuencia, unos pingües beneficios para el colector zaragozano.

f) Finalmente, Alfay dotó a este volumen de un fuste del que adolecía su predecesor —las *Poesías varias*— a través de la supresión de la mayoría de los textos satírico-burlescos y de la incorporación de poemas religiosos y épico-laudatorios. Dicho fuste se realza, asimismo, gracias a la disposición de los poemas, de tal forma que las composiciones religiosas se sitúan en primer lugar —en el bloque dedicado a la musa *Urania*—, la poesía amorosa y la de circunstancias ocupan el centro del volumen —musa *Euterpe*— y, finalmente, en el último bloque —musa *Calíope*— se recogen los versos épico-laudatorios.

“Ved que es hijo la víctima acusada”.

Versiones españolas olvidadas de la muerte del príncipe don Carlos entre el XVIII y el XIX¹

FERNANDO DURÁN LÓPEZ
Universidad de Cádiz

Título: “Ved que es hijo la víctima acusada”. Versiones españolas olvidadas de la muerte del príncipe don Carlos entre el XVIII y el XIX.

Resumen: Uno de los principales ingredientes de la llamada Leyenda Negra fue la tiránica y cruel personalidad de Felipe II, a quien se atribuía la prisión y muerte de su hijo don Carlos, el Príncipe de Asturias. Una versión difundida desde Francia asocia-ba esa crisis a una presunta relación amorosa entre Carlos y la esposa de Felipe, Isabel de Valois. La transmisión de esa imagen en España fue más difícil, porque el ataque al rey estaba mezclado con el ataque al país y su orgullo nacional. Se analizan aquí, en el marco general de las versiones españolas del episodio, algunos testimonios de entre el XVIII y el XIX no considerados hasta el momento: principalmente la tragedia anónima e inédita *El Príncipe don Carlos*, que concursó al certamen de tragedias convocado en 1798 por la Real Academia Española; y de modo secundario, el ensayo histórico publicado en italiano en 1815 por el jesuita expulso Mariano Llorente.

Palabras clave: Leyenda Negra, Felipe II, Príncipe Don Carlos, Tragedia neoclásica, Real Academia Española, Mariano Llorente.

Fecha de recepción: 17/7/2019.

Fecha de aceptación: 30/8/2019.

Title: “Ved que es hijo la víctima acusada”. Forgotten Spanish Versions of the Prison and Death of Prince Don Carlos between 18th and 19th centuries.

Abstract: One of the main elements of the so-called Black Legend was the cruel and tyrannical character of Philip the Second, who was accused of his son's prison and death. A widely spread version, coming from France, asserted that there was a love affair between Don Carlos, Prince of Asturias, and Philip's wife, queen Elizabeth of Valois. In Spain this message was most difficult to transmit, because the attacks against the King were mixed with attacks against Spanish national pride. In a general frame of Spanish versions of this historical episode, we study some forgotten texts between 18th and 19th centuries: mainly the unpublished anonymous tragedy *El príncipe don Carlos*, which was presented to the Real Academia Española award in 1798; and secondarily, a historical essay published in Italian by the ex Jesuit Mariano Llorente in 1815.

Key words: Black Legend, Philip the Second, Prince Don Carlos, Neoclassical tragedy, Real Academia Española, Mariano Llorente.

Date of Receipt: 17/7/2019.

Date of Approval: 30/8/2019.

1 Una versión muy abreviada de este trabajo se presentó con el título de “Reconstruyendo/

¡[Felipe II] sabía bien, y de antemano, el universal alboroto que sus dos decisiones habían de ocasionar! Véase si no en la primera carta (nótese: en la primera carta) al Duque de Alba estas expresivas palabras: "Y porque siendo este negocio tan grande, *y que hará tan grande estruendo, etc.*"; como en efecto, el "estruendo grande" duró, y aun grande dura (historias y falsas historias, teatro y más teatro) y no menos de cuatro siglos perdura y en muchas naciones y en muchas lenguas².

I. LA LEYENDA NEGRA Y EL TIBERIO ESPAÑOL

Leyenda Negra es un término controvertido. La construcción de discursos antiespañoles responde a diferentes motivos y circunstancias a lo largo del tiempo y es paralela a construcciones identitarias semejantes entre naciones rivales: sumar contenidos y coyunturas dispares en una suerte de conspiración atemporal contra España es un resorte victimista del nacionalismo de fines del XIX y principios del siglo XX³, que bebe de corrientes anteriores. Pero es evidente que hay en el caso español una dimensión particular de este fenómeno y que ese conjunto de ideas negativas existe de manera efectiva⁴. No obstante, a menudo se confunde la cuestión de si hay una Leyenda Negra con la de si su contenido es verdadero o no, con la de si ese contenido es más verdad para España que para otros países, o con la del uso político que el concepto tiene dentro de la sociedad española, que son planos de análisis independientes entre sí y admiten respuestas diferenciadas. El reciente *revival* del interés académico por el tema, pero también —esto es más descorazonador— de tópicos antiespa-

a Felipe II: imágenes españolas sobre el príncipe don Carlos a principios del siglo XIX", en el *VIII Simposio de la Nineteenth-Century Hispanists Network*, celebrado en el Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, 26-27 de abril de 2019.

2 Elías Tormo y Monzó, "La tragedia del príncipe Don Carlos y la trágica grandeza de Felipe II", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXII (1943), pp. 161-209 (p. 179).

3 Jesús Villanueva, *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XIX*, Madrid, Libros de la Catarata, 2011.

4 María Elvira Roca Barea, *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, Madrid, Siruela, 2016.

ñoles y reacciones neoapologéticas, no ayuda a mantener la objetividad crítica deseable⁵. En cualquier caso, haciendo las debidas salvedades, es lícito y explicativo seguir denominando Leyenda Negra como mínimo a los relatos contra España del XVI y el XVII (en el XVIII experimentan sustanciales mutaciones): "el fenómeno existe, al menos [...] como un sistema de estereotipos antihispánicos operativos en el Siglo de Oro y que ha servido de fuente para posteriores críticas contra España"⁶.

Un ingrediente principal de esta Leyenda Negra fue la tiránica y cruel personalidad atribuida a Felipe II, el "Tiberio Español", reverso simétrico del "Rey Prudente". La intolerancia religiosa y una agresiva política interior y exterior le habían convertido en bestia negra de quienes resistían a su poder, lo sufrían o aspiraban a rivalizar con él: flamencos, franceses, ingleses, aragoneses, moriscos... y todos los protestantes del continente. El objeto de odio, en realidad, era la España católica, inquisitorial e imperialista de los Austrias, hegemónica en Europa y América, brazo armado del catolicismo y capaz de amenazar a cualquier enemigo. Pero los antagonismos políticos no se sustentan solo en discursos ideológicos, necesitan encarnarse en narraciones con protagonistas individuales, héroes y villanos. Un imperio tiránico requiere, pues, un tirano en quien compendiar sus maldades, y Felipe II, por las circunstancias históricas, pero también por las personales, compuso a la perfección esa figura. Así, mediante una poderosa atracción analógica, un monarca pintado como frío, calculador, taimado y capaz de cualquier oculta vileza, representaba en términos humanos cuanto de malo predicaban del imperialismo hispánico sus rivales y damnificados.

5 Richard L. Kagan, "¿Por qué la Leyenda Negra? ¿Por qué ahora?", *Cuadernos de Historia Moderna*, XLIII (1) (2018), pp. 279-283: <http://dx.doi.org/10.5209/CHMO.60667>

6 Antonio Sánchez Jiménez, "La Leyenda Negra: para un estado de la cuestión", en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, eds. Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2015, pp. 23-44 (p. 36). Conviene distinguir esta concreta coyuntura geopolítica de las imágenes negativas genéricas sobre los españoles sobre las que se sustenta, muchos de cuyos elementos provienen ya de la Edad Media y corresponden a la habitual construcción de etnotipos y prejuicios cruzados entre comunidades vecinas. La idea de Leyenda Negra, y también a veces sus detractores, tienden a fundir ambos planos en una unidad de intención y de proceso histórico que distan mucho de ser reales.

En esta personificación de la Leyenda Negra ocupa no poco espacio la prisión y muerte en 1568 de don Carlos de Austria. No en vano, Julián Juderías, a la hora de articular su libro seminal⁷, en el bloque referido al terreno histórico, solo dedica capítulos monográficos a dos hechos: la muerte de Carlos y la conquista de América. El príncipe de Asturias habría mostrado constitución enfermiza y talante conflictivo desde niño, que provocaron creciente inquietud en la corte. Quiso acceder pronto a responsabilidades de poder y no perdonaba a su padre haberle negado el gobierno de Flandes y contrariarle en otras ambiciones. Finalmente habría intentado salir de España, según la interpretación más extrema buscando derrocar al rey y apoyándose en los flamencos rebeldes. Eso justificaría que Felipe lo reputase un peligro para la monarquía y lo encerrase en palacio con la intención, parece ser, de recluirlo de por vida, excluyéndolo así de la sucesión. El príncipe fallece por causas naturales tras medio año de encierro, en que se condujo de manera desquiciada. Esa fue la historia oficial abonada por las instituciones del reino: un problema radicado en la naturaleza dañada del joven heredero que amenazaba con precipitar al Estado a un desastre; todo quedaba reconducido a azares imponderables de la condición humana, lo cual exime de culpa al sistema de gobierno y a Felipe, su cabeza. Como el *deus ex machina* de una tragedia clásica, una muerte providencial cerraba la crisis sin mayor menoscabo de la sacralidad monárquica.

Los enemigos del imperio español no desaprovecharon esta oportunidad. Proliferaron las imputaciones de crueldad antinatural por un acto digno de Tiberio, que se vinculaba a una supuesta oposición a su política en Flandes. Se afirmaba que Felipe había hecho asesinar a su hijo fría y secretamente. De entre estas lecturas hostiles interesa la versión difundida en Francia al menos desde la década de 1580, que asociaba el conflicto a una relación amorosa —real, deseada o imaginaria, según las variantes— entre el príncipe y la reina, Isabel de Valois. Esta había quedado comprometida con el príncipe en 1556, pero Felipe, tras enviudar de María Tudor en 1558, prefirió desposarla él. Carlos sería, pues, el amante despechado contra un padre inhumano que le roba la esposa. Los jóvenes habrían conservado sus sentimientos y, por ello, el celoso rey urde un

⁷ Julián Juderías, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Barcelona, Araluce, 1917, 8^a ed.

complot para acusar de traición a su hijo, tachado de loco peligroso para la Monarquía; en su encierro, sería llevado a la muerte mediante el asesinato alevoso o un suicidio forzado, simulando un fallecimiento natural. Pocos meses más tarde, el plan se completa con el envenenamiento de la reina, bajo apariencia de un aborto con complicaciones⁸.

El enlace con la casa real de Francia estaba asociado al Tratado de Cateau-Cambrésis, una de las cumbres del poder hispánico en Europa. Al celebrarse el casamiento en 1559 Isabel tenía trece años y Carlos catorce, por treinta y dos de Felipe; los prometidos jamás se habían visto,

8 El asesinato de Isabel ya había sido afirmado por Guillermo de Orange en su *Apolo-gía* de 1581, pero atribuyéndole otros motivos. Las primeras referencias a este relato se incluyen en el *Diogenes* (1581) de Agrippa d'Aubigné; en la *Histoire générale d'Espagne* del historiador hugonote Louis Turquet de Mayerne, de 1586; y en las *Vies des Grands Capitains* y *Vies des Dames illustres* de Pierre de Bourdeille, abate de Brantôme, publicadas muy póstumamente en 1656-1657. Aducen versiones orales y testimonios coetáneos de la corte española. Inicialmente, pues, este relato procede de libros de historia, pero su principal concreción y expansión se debe a César Vichard, abate de Saint-Réal, en *Dom Carlos, nouvelle historique*, París, 1672, una obra abiertamente concebida como historia novelada, que insiste en el triángulo amoroso y cuya vocación literaria la convertirá en referencia común para todas las siguientes: "His story of Don Carlos is a curious mixture of fact and fancy. He emphasizes particularly Carlos's love for Elizabeth of Valois —formerly the prince's betrothed, now his father's wife. This element in St. Real's tale attracted the attention of later dramatists —especially Otway, Campistron, Alfieri, Mercier, and Schiller— who, in turn, inspired numerous other writers. St. Real's story may be regarded as the most important source for the various treatments of the Don Carlos theme" (Frederick W. C. Lieder, "The Don Carlos theme in literature", *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 9, 4, 1910, pp. 483-498; p. 486). Fue rápidamente traducida a varios idiomas, tuvo varias reediciones, circuló en traducción manuscrita en España hacia 1699 y mantuvo una presencia sustancial los dos siglos posteriores. Cf. Juan Luis González García, "Caída y auge de don Carlos. Memorias de un príncipe inconstante, antes y después de Gachard", en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, eds. Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 163-192; Ricardo García Cárcel y José Luis Betrán Moya, "El abad de Saint-Réal y la fábrica de sueños sobre el príncipe de Don Carlos", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [en línea], 21 (junio 2015), consultada el 13-IV-2019 (<http://journals.openedition.org/e-spania/24430>) y, en particular, la extensa y ordenada reconstrucción de Ricardo García Cárcel: *El demonio del Sur. La Leyenda Negra de Felipe II*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 280 y ss.

su matrimonio fue un acuerdo diplomático y el trueque de novios dentro de una familia era habitual en bodas regias y aristocráticas. Suponer resentimiento de Carlos, un amor contrariado, o una sombra incestuosa y edípica entre padre e hijo, es pura literatura, en el mejor y el peor sentido del término. Pero esta fabulación otorgaba dramatismo humano a la censura política a un tirano, y garantizaba que tal visión tenebrosa perdurara más allá de los conflictos entre españoles y flamencos, católicos y protestantes, que le dieron origen. Por otra parte, la virtualidad literaria del tema y su carácter perennemente abierto tienen algo que ver con la ausencia de certezas documentales sobre puntos clave, debido al secretismo de Felipe II⁹.

Así pues, existe en este exitoso segmento de la Leyenda Negra una doble capa. La primera es política: Carlos simpatizaba con los rebeldes flamencos, o al menos detestaba la tiranía de su padre y había establecido contactos con aquellos. Se trataría entonces de una lucha de poder, que revela la maldad del gobierno de Felipe. La crisis de fondo era la guerra de Flandes, de la que había emanado buena parte de la Leyenda Negra misma; ya Guillermo de Orange afirmó que Carlos hizo asesinar a su hijo, aunque no por motivos amorosos sino políticos. La segunda capa es literaria: al superponer una retorcida pasión humana sobre la trama de Estado, esta se alejaba de la coyuntura de Flandes y se alzaba a una moralidad más amplia, lo que se conjuga bien con el origen francés de la historia, menos interesado en la política flamenca y más predisposto a dar protagonismo a la desdichada francesa Isabel de Valois. De ahí que esta fabulación alimente argumentos (sobre todo teatrales) durante el XVII, el XVIII y el XIX, en particular a partir de la obra inglesa de Thomas Otway

9 "Para resolver los problemas de las auténticas razones de la prisión y muerte de Don Carlos nos faltan ciertamente los papeles fundamentales. [...] Los manuscritos más utilizados como presuntas fuentes directas [...] son apócrifos, aunque hayan sido usados con auténtico entusiasmo" por distintos historiadores (García Cárcel y Betrán, *op. cit.*, §§ 1-2). He de dejar claro, en cualquier caso, que en este trabajo discuto las interpretaciones y representaciones de los hechos históricos en cuestión, no los hechos mismos, que han sido muy controvertidos entre los historiadores antiguos y modernos. Además de las otras fuentes citadas, puede consultarse al respecto: Gerardo Moreno Espinosa, *Don Carlos: el príncipe de la leyenda negra*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006. La veracidad o no de los cargos de la Leyenda Negra contra Felipe es parte integral de la controversia historiográfica, pero un punto menor en la configuración de aquella.

(*Don Carlos, Prince of Spain*, 1676), la francesa de Campistron (*Andronic*, 1685) y la italiana de Vittorio Alfieri (*Filippo II*, 1774-1776).

Los cruces entre traducciones, relecturas y adaptaciones sucesivas vienen a confluir de forma compleja en el drama histórico alemán de Friedrich Schiller (*Don Karlos, Infant von Spanien*, 1787), que compendia el tema de forma paradigmática desde entonces y que recibió el impulso de su adaptación operística por Giuseppe Verdi (*Don Carlos*, 1867, libreto original en francés de François-Joseph Méry y Camille du Locle para su estreno en París)¹⁰. Schiller es igualmente la máxima expresión del uso de esta historia para crear una verdad poética, moral y filosófica de alcance universal que juzga superior a la verdad histórica¹¹, algo que coloca el relato de don Carlos en un nivel inmune a cualquier prueba de contradicción. En Schiller se ve cómo el tema se convierte en una excusa para “vehicular denuncias generales contra el absolutismo y llamamientos a la emancipación del género humano”¹² y por ello el componente antiespañol es circunstancial para el autor. Ese valor ejemplar del arquetipo contribuye a su perduración más allá de los prejuicios contra España. Por eso, aunque desde mediados del XIX se desarrolla una historia crítica más rigurosa y documentada sobre Felipe II, que revisó muchos hechos asumidos acerca de este episodio, tal conocimiento apenas hizo mella en las versiones literarias y publicísticas¹³. Es esta la imbatible fuerza de la literatura.

- 10 Hay muchos estudios sobre el tratamiento paneuropeo del tema, con más de un centenar de obras con él como asunto principal y sumando nuevas entradas incluso hoy día; véanse Lieder (*op. cit.*) y Ezio Levi (*Il Principe Don Carlos nella leggenda e nella poesia*, Roma, *Publicazioni dell'Istituto Cristoforo Colombo*, 1920, 2^a ed.) como referencias más clásicas.
- 11 Luis A. Acosta Gómez, “La verdad histórica y la verdad poética en *Don Carlos, Infante de España*”, en *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, eds. Brigitte E. Jirku y Julio Rodríguez González, Valencia, Universidad, 2009, pp. 275-291.
- 12 Jesús Villanueva, *op. cit.*, p. 25.
- 13 Baste aludir a la obra clave de Louis-Prosper Gachard, *Don Carlos et Philippe II*, de 1863, con una ingente documentación de archivo; o la polémica sostenida por Cayetano Manrique y Manuel Cañete desde 1867 y que inaugura una sucesión de lecturas cruzadas hasta finales de siglo: “la literatura fue el principal vehículo de difusión de la leyenda antifilipina y no se cansó de repetir los aspectos más morbosos que los historiadores iban descalificando historiográficamente” (Roberto López Vela, “Entre leyenda, política e historiografía. El debate sobre Felipe II en España en 1867”, en *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, dir. José Martínez Millán, Madrid, Parteluz, 1998, vol. IV, pp. 371-392, p. 373).

2. LOS ESPAÑOLES ANTE EL ESPEJO

La transmisión de la versión francesa en España fue difícil, porque el ataque al rey venía entreverado con el odio al país y afectaba a su orgullo nacional. Felipe II, que nunca se preocupó gran cosa por articular un relato propagandístico de su legado histórico y desdeñó a cronistas y biógrafos¹⁴, envolvió el suceso en el silencio después de que la prisión fue comunicada al reino y a los soberanos europeos. "Todos sabían que mentar al hijo era ofender al padre [...]. El enviado de Génova lo afirmaba del siguiente modo: «Nadie habla ya del Príncipe, como si estuviera entre los difuntos, entre los cuales creo se le puede contar»"¹⁵. Al morir el príncipe hubo que ofrecer una explicación oficial, pero apenas de trámite¹⁶. Rubio Árquez destaca cómo "en la época aparecen o se reeditan numerosas composiciones en las que aparece el motivo del castigo filial"¹⁷; las elegías al príncipe, anómalamente escasas para el personaje y la época, evitan cualquier concreción sobre Carlos, conduciéndose entre trilladas admoniciones morales, "por lo políticamente incorrecto, dadas las circunstancias,

14 Richard Kagan, *El Rey recatado: Felipe II, la historia y los cronistas del rey*, Valladolid, Universidad, 2004.

15 Juan Luis González García, "«Nadie habla ya del Príncipe, como si estuviera entre los difuntos». La (auto)invención artística de Carlos de Habsburgo en la Europa de su tiempo", en *Arte español del Greco hasta Dalí. Ambigüedades en lugar de estereotipos*, eds. Michael Scholz-Hänsel y David Sánchez Cano, Berlín, Frank & Timme, 2015, pp. 47-64 (p. 61).

16 "[S]obre la prisión y muerte de don Carlos, la historia oficial española generada por la corte filipina es canónica y no admite otro tipo de lecturas. El primer texto de esa historia oficial es la relación de la muerte y exequias del príncipe don Carlos que escribe Juan López de Hoyos. Sabemos que el texto fue controlado directamente por Diego de Chaves, confesor del rey (que lo había sido de don Carlos), y traducido al italiano por Alfonso de Ulloa en 1569. López de Hoyos solo se refiere a la muerte (por razones naturales) del príncipe, sin entrar en las causas de la prisión" (Ricardo García Cárcel, "Un texto de autor polémico sobre el Príncipe Don Carlos", en *Construyendo historia: estudios en torno a Juan Luis Castellano*, eds. Antonio Jiménez Estrella *et alii*, Granada, Universidad, 2013, pp. 255-270, p. 256).

17 Marcial Rubio Árquez, "Felipe II y el príncipe Carlos. Elegías al sucesor del imperio", *Edad de Oro*, XVIII (1999), pp. 193-205 (p. 195).

del desmesurado elogio funeral, tópico de todas estas composiciones"¹⁸, y por el comprometido papel de Felipe, verdadero destinatario de esos escritos. Así, resulta lógico que los escasos textos españoles fueran posteriores a la muerte de Felipe II y transmitan la versión oficial, como la biografía de Luis Cabrera de Córdoba, publicada en 1619¹⁹, o las piezas teatrales de Diego Jiménez de Enciso (*El príncipe don Carlos*, primera edición en 1634) o Juan Pérez de Montalbán (*El segundo Séneca de España y el príncipe don Carlos*, 1638), ambas muy influidas por el relato oficialista de Cabrera²⁰.

Montalbán relega al príncipe a un lugar secundario, pero Enciso lo hace protagonista, avalando el cargo de conspirador perturbado, rebelde y en tratos con los flamencos, mas omitiendo cualquier sombra de amores con la reina. Además, fabula una enmienda final del príncipe que restaura el orden; eso es posible porque se centra en un periodo temprano, entre 1560-1562, evitando la etapa más problemática²¹. Que tal problema no era tan fácil de soslayar lo prueba una reescritura de la comedia de Enciso por José de Cañizares, que al parecer se estrenó en 1708 y se repuso regularmente durante el XVIII²². En esta versión se prolonga la trama hasta

18 *Ibidem*, p. 204.

19 He manejado esta edición: Luis Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo, rey de España*, Madrid, Aribau, 1876.

20 George W. Bacon, "The comedia *El Segundo Séneca de España* of Dr. Juan Pérez de Montalvan", *Romanic Review* (enero 1910), pp. 64-86.

21 Yolanda Rodríguez Pérez, "Inversiones y reinversiones de la Leyenda negra: el *Don Carlos* de Jiménez de Enciso frente al de Cañizares (siglo XVII y XVIII)", en *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia. El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*, eds. Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 141-159. Cabe señalar la importancia de la obra de Enciso por ser la primera española, por asumir la defensa de Felipe y por sus traducciones y refundiciones posteriores. Cierta crítica le ha otorgado valores dramáticos de primer orden, elogio que suele coincidir con posiciones apologéticas en lo que atañe al Rey Prudente (véase José Manuel López de Abiada, "Relectura de *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso", en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Münster 20-24 de julio de 1999, ed. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 807-812).

22 La peripécia textual de ambas versiones es compleja, y la autoría ha sido discutida; remito a Yolanda Rodríguez Pérez, *op. cit.*, para esos detalles.

el desenlace de 1568, y Felipe es mostrado como instigador de la muerte del príncipe y del enviado flamenco a Madrid, en línea con las versiones europeas hostiles. Carlos no es un héroe, sino un desequilibrado, pero Felipe tampoco luce una faz favorable. Rodríguez Pérez²³ atribuye este giro antifilipino a la entronización de los Borbones, que hacía admisible censurar a los Austrias, contra quienes aún duraba la lucha por la corona española. La corte de Felipe V estaba imbuida de lecturas francesas, y no es descabellado incluir entre ellas el *Dom Carlos* de Saint-Réal, si bien Cañizares sigue prescindiendo de la reina²⁴.

A principios del XVIII el honor de España y el de Felipe II ya no estaban tan alineados, pero conforme la dinastía francesa se asienta y se naturaliza, el lazo histórico en buena medida se restaura. Y durante el Siglo de las Luces la Leyenda Negra se incardina en nuevos ejes interpretativos, como el que opone el progreso al oscurantismo y la ciencia a la religión, o el que fabrica identidades nacionales en reemplazo de las viejas lealtades estamentales, monárquicas, religiosas o territoriales del Antiguo Régimen. Estas polémicas a favor o en contra pesarán mucho en la conformación del imaginario nacional español moderno. Que la historia de don Carlos constituyera un puntal de la Leyenda Negra justifica, en consecuencia, que también lo fuera de las apologías contra aquella. Esa misma dialéctica nacionalista se detecta en los historiadores más o menos rigurosos que salieron en defensa del rey y lo justificaron, incluso estando convencidos de que, por altas razones de Estado, hizo matar a su hijo secretamente, algo que les parece un acto de trágico patriotismo, más de Guzmán el Bueno que de Tiberio. Como luego explicaré, es lo que hizo Juan Antonio Llorente²⁵, quien mantiene en lo demás un juicio desfavorable de Felipe II²⁶.

23 Yolanda Rodríguez Pérez, *op. cit.*, p. 153 y ss.

24 En España la obra de Saint-Réal solo circuló en versiones manuscritas, de las cuales se conservan varias de diferente época y título (Ricardo García Cárcel, "El príncipe Don Carlos como personaje literario", en *Heterodoxia, marginalidad y maravilla en los Siglos de Oro*, eds. Jaime Olmedo Ramos, Laura Puerto Moro y José María Díez Borque, Madrid, Visor, 2016, pp. 67-83 (p. 75).

25 Juan Antonio Llorente, *Historia crítica de la Inquisición de España*, t. VI, Madrid, Imprenta del Censor, 1822 (la primera edición fue en francés en 1817-1818).

26 Es más extremo Elías Tormo, *op. cit.*, pp. 191-192, quien en los primeros años de una dictadura que él había respaldado con fervor, declara que "la patria, ante titubeos discutibles, necesita ser inexorable para poder mantener incólume la disciplina

En lo literario, sin embargo, la actitud apologética es más difícil, por tener que oponerse a un poderoso tópico avalado por escritores eminentes. En España resultaba complicado, incluso en plena Ilustración, sumarse a esa corriente y arrastrar por el lodo a Felipe II. Esto puede ejemplificarse por la escasez de obras literarias que sigan sin complejos dicho relato, que no pretendo repasar de forma exhaustiva. Lo hace el poema dramático "El Panteón de El Escorial", una de las piezas más comprometidas de Manuel José Quintana, de 1805²⁷. La primera sombra que se alza en el regio recinto fúnebre visitado por el poeta es la del único miembro justo de la dinastía austriaca, don Carlos, seguido de la desdichada Isabel de Valois o de la Paz. Ambos increpan a Felipe II, así descrito: "la aleve hipocresía, / en sed de sangre y de dominio ardiendo, / en sus ojos de víbora lucía"²⁸. El príncipe joven, bello y virtuoso es una amenaza para su tiranía religiosa:

Cuando asolados
por tu superstición reinos enteros
yo los osé compadecer, tú entonces
criminal me juzgaste, y al sepulcro
me hiciste descender (vv. 107-111).

La inocente Isabel, por su parte, es arrastrada sin culpa a una muerte vil por pedir clemencia para Carlos, aunque "la vil sospecha aceleró el castigo" (v. 131), ligando así el móvil político a una infundada sombra de adulterio. Quintana la presenta sosteniendo una copa envenenada, mientras que el cuello del príncipe luce el surco del "sangriento dogal" (v. 143) que habría sido instrumento de su muerte. Ambos métodos de ejecución, infamantes y solapados, remiten a un crimen deshonroso, a las intrigas cortesanas en el Imperio Otomano más que a los procesos judiciales de

de todos: cuando la Historia es trágica para una nación"; bien es verdad que en este párrafo el historiador del arte y antiguo ministro del gabinete Berenguer ya no parece estar justificando el crimen de Felipe el Prudente, "heroicamente parricida" (*op. cit.*, p. 202), sino el alzamiento franquista y lo que vino después.

27 Se imprimió por vez primera en las *Poesías patrióticas* de 1808, luego en las *Poesías* de 1813 y en sucesivas compilaciones desde 1821. Aparece fechado en "Abril de 1805".

28 Manuel José Quintana, *Poesías completas*, ed. Albert Derozier, Madrid, Castalia, 1980, p. 287, vv. 92-94. En adelante se cita indicando solo el número de verso.

una monarquía europea, y entroncan con los distintos y crueles métodos de muerte que postula la Leyenda Negra para este suceso. Felipe invoca la razón de Estado, pues Carlos amenazaba "con la atroz sedición, con la herejía" (v. 168), de ahí que los asesinatos se cometan fría y secretamente. Carlos le acusa de confundir el bien público con el ejercicio absoluto e irrestricto del poder. Quintana, para que reluzca la crueldad de Felipe, niega que entre Carlos e Isabel existiese relación culpable y pinta al príncipe como defensor de la libertad y la tolerancia. Versión más extrema del mismo tema, pero de violento tono satírico, es la "Oda patriótica" que apareció en 1819 en el principal periódico de los exiliados liberales en Londres. Se divulgó, con variantes, en otros periódicos y colecciones con el título también de "El Panteón del Escorial" y se atribuye a Bartolomé José Gallardo. La invocación inicial llama a escena "A Felipe segundo, / de quien se sabe fijo / que asesinó a su hijo / en prisión afrontosa / por gozarle la esposa"²⁹.

Estos textos marcan el grado más extremo —también el menos frecuente— de asunción de la versión francesa en la España de ese periodo. Pero para la mayoría de escritores españoles de una u otra ideología fue más complicado acomodar dicho relato en la historia engrandecida que una identidad nacional requiere. No se podía asumir sin más la visión propalada por los enemigos de la patria. Y con cambios según los contextos políticos esa dificultad para procesar el relato hegemónico en Europa persiste en el XIX y el XX. Desde el flanco histórico, por ejemplo, tal relato recibió una extensa y difundida refutación del afrancesado Juan Antonio Llorente en su ya citada *Historia crítica de la Inquisición* (1822). En una obra consagrada a denunciar el oscurantismo inquisitorial y muy hostil a Felipe II, Llorente pretende situar el caso de don Carlos en su verdad documental, asumiendo que el príncipe era un peligroso desequilibrado, negando el trato amoroso con la reina, refutando que la Inquisición interviniere en el proceso y justificando las razones políticas del rey. Esta obra fue un gran éxito editorial en Europa y la única que acaso pudo

29 *El Español Constitucional*, 9 (mayo 1819), pp. 68-69. Véase el texto también, tomado del *Diario de Guatemala* (1828), en Ángel Romera Valero, "Un poema inédito de Bartolomé José Gallardo: *El Panteón de El Escorial*", en *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*, eds. Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere, Cádiz, Ayuntamiento, 2004, pp. 211-219.

rivalizar con los tópicos circulantes. Quizá por eso fue contestada de inmediato por José María Blanco White en varios artículos periodísticos³⁰, dedicados a colocar a Felipe II en una situación indefendible y a mostrar al príncipe don Carlos como un pobre muchacho sin cualidad ni virtud alguna, pero víctima de un padre cruel y desnaturalizado³¹.

Pero existen otros testimonios menos conocidos, no considerados en la literatura especializada. Me refiero a la tragedia inédita *El Príncipe don Carlos*, que concursó al certamen de tragedias convocado en 1798 por la Real Academia Española, y al ensayo *Ricerche storico-apologetiche sulla prigionia e morte del Principe D. Carlo, figliuolo di Filippo Secondo, Re di Spagna*, publicado en 1815 por el jesuita expulso Mariano Llorente. Ambos muestran el abanico tan amplio de negociaciones y negaciones a que estuvo abocada siempre en España la Leyenda Negra.

3. UNA TRAGEDIA SIN TIRANO

La pieza anónima *El príncipe don Carlos* se compuso para el concurso de la Real Academia Española de 1798, que proponía premiar la mejor tragedia de tema histórico. Vencido el plazo a final del año, habían comparecido una decena de obras, de las cuales el jurado académico consideró parcialmente meritorias tres, entre las que no figuraba *El príncipe don Carlos*; se dejó el galardón desierto y se renovó la convocatoria en dos ocasiones los años inmediatos, permitiendo volver a presentar los mismos textos mejorados, oportunidad que este autor no quiso aprovechar (finalmente nadie obtuvo el premio). El manuscrito quedó arrumbado con el resto en el archivo académico, donde muy pocos estudiosos han podido consultarla en un fondo que hasta hace poco estaba precariamente catalogado³².

30 José María Blanco White, "Prince Carlos of Spain and his father Philip II", *The New Monthly Magazine and Literary Journal* (Londres), V, 21-22 (1-IX y 1-X-1822), pp. 232-236 y 352-359.

31 Fernando Durán López, "Felipe II y el príncipe don Carlos", en *La mitificación del pasado español: reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*, eds. Elizabeth Amann *et alii*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 103-121.

32 Biblioteca de la Real Academia Española, sign. CER-1798-19. No hay ningún dato sobre su autoría. Las siglas que encabezan la portada son "N. C.", pero no tienen por qué corresponder con las del autor. Bajo ellas, en la pulcra letra de amanuense

El certamen, a propuesta de Jovellanos, poseía una doble intención cívica: literaria e ideológica. Se quería consolidar la siempre frágil naturalización en España del teatro según las reglas clásicas, en particular la tragedia, y a la vez promover el tratamiento de temas históricos españoles que sirvieran de ejemplo y enseñanza, dignificando los escenarios del país según los modelos franceses e italianos que los neoclásicos admiraban. La tragedia histórica reglada se concebía como parte de una literatura que coadyuvase a construir una ciudadanía y una identidad nacional modernas, de ahí sus implicaciones políticas y que se priorizasen temas de historia de España³³. La creación de una tragedia reglada autóctona había sido durante cincuenta años una meta de difícil traslado al mundo escénico real, con desempeño accidentado y escasos logros. La Academia intentó darle un espaldarazo, pero una vez más el éxito se mostró esquivo: la teoría resultaba más asequible que la práctica.

Esto es clave para entender esta tragedia: se escribió para el certamen público de una institución semipública, que asumía funciones gubernativas en el ámbito de las bellas letras y la política cultural y de imagen de

que elabora la totalidad de la copia, puede leerse: *El príncipe don Carlos. / Tragedia, / presentada a la R.¹ Academia Española; / para concurrir al premio ofrecido por la misma, / en este presente año de 1798*. El manuscrito, de 40 hojas, está firmado y rubricado en el anverso de la hoja de guarda por los académicos que lo valoraron para el certamen: Fernández de Navarrete, Silva, Valbuena, Flores y Alamanzor. Sobre estos concursos véanse: María José Rodríguez Sánchez de León, *Los certámenes de la Academia Española en el siglo XVIII*, tesis de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 1985; y María José Rodríguez Sánchez de León, "Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época", *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, CCXLII (1987), pp. 395-425. En concreto sobre el concurso de tragedias, remito al estudio de uno de los candidatos (José Vargas Ponce, *Los hijos-dalgo de Asturias. Tragedia*, ed. Fernando Durán López, Gijón, Trea, 2018, p. 14 y ss.). Actualmente este, como los demás manuscritos del certamen, está accesible en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid: <https://bit.ly/30Ac3rI>.

33 Así rezaban las bases que publicó la *Gaceta de Madrid* el 2-II-1798: "se proponen los dos asuntos siguientes. [...] *Para la poesía*. Una tragedia; y se preferirá en iguales circunstancias la que esté formada sobre alguna acción o pasaje de la historia de España". En ese sentido, el lema latino que se coloca para encabezar *El príncipe don Carlos* (f. 2^v) no es muy original, pues se trata del trilladísimo lugar horaciano que prescribe "nacionalizar" el género trágico tratando en él de la historia propia y no solo imitando los modelos griegos: "Vestigia græca / ausi deserere, et celebrare domestica facta".

la corona y del país. Era la corporación a la que Flolidablanca recurrió quince años antes para movilizar a los hombres de letras en desagravio de la nación española ante las críticas de Nicolas Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie méthodique*³⁴; era una de las instituciones a que se encendaba la censura gubernativa de libros³⁵. Este concurso perseguía la difusión y exaltación de la historia de España en términos didácticos, pero también nacionalistas e ideológicamente intencionados. Cualquiera que acudiera al reclamo era consciente de que sería juzgado en tales términos y que tendría que articular unos hechos históricos alineados con el objetivo de reforzar mediante buenos y aleccionadores ejemplos una determinada identidad nacional. En ese sentido, nadie hubiera presentado un tratamiento hostil a Felipe II hasta el punto de que lo mostrase como un asesino, o de que plantease un adulterio en la cúspide de la familia real.

En cuanto a la preceptiva, *El príncipe don Carlos* respeta sus convenciones. Se emplea el endecasílabo en rima de romance, la forma más común de verso trágico en el neoclasicismo español entre un corto abanico de opciones³⁶. Tiene 1241 versos (468 + 380 + 393, los actos), lo que la

34 Fernando Durán López, "1784. Premio de la Academia Española a la mejor apología de España y su progreso", en *Historia mundial de España*, dir. Xosé M. Núñez Seixas, Barcelona, Destino, 2018, pp. 452-458.

35 Elena de Lorenzo Álvarez, "Notas sobre la actividad censora de la Real Academia Española en el siglo XVIII", en *Instituciones censoras. Nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*, coord. Fernando Durán López, Madrid, CSIC, 2016, pp. 199-241.

36 En el manuscrito se aprecian diez versos marcados con un puntito al lado. A la luz de otros manuscritos del concurso —en concreto *Los hijosdalgo de Asturias* de Vargas Ponce—, esos puntos los colocaba el jurado en versos defectuosos rítmicamente o dignos de atención por cualquier otro problema: “¿No has visto cómo al sol caducas nieblas / desaparecen?” (f. 8^v); “al acercarme yo de mi grandeza / perdí mi gozo” (f. 8^v); “viviendo en una corte tan austera” (f. 9^r, hipométrico salvo si se hace una inusual diéresis en “viviendo”); “calló, y fue tal de su dolor la pena” (f. 9^r, hipométrico o con sinalefa forzada y arrítmica en “calló y”); “ya llegó el día, ya la malhadada” (f. 21^v, igual problema que en el verso anterior); “¿qué dulce acento darmé vida trata?” (f. 23^r); “del capitán a vuestra esposa lleva” (f. 33^r); “hoy de amargor y de tristura lleno” (f. 34^r, probablemente por el lenguaje arcaizante); “do el amable pudor se mira impreso” (f. 34^r, por lo mismo); “de tus funestos / malhadados instantes quizá sufres” (f. 35^r). En lo sucesivo citaré el manuscrito por su foliación y adaptaré la ortografía a las reglas modernas en cuanto carezca de valor fonológico.

convierte en una pieza inusualmente corta, pues la mayor parte de las tragedias neoclásicas españolas se extienden entre 1500 y 2300 versos. En línea con esta concentración dramática, hay tres actos en vez de cinco (eso era admisible según las reglas, aunque menos usual), con una estructura muy acelerada de exposición, nudo y desenlace. La unidad de acción es estricta, pues no hay más argumento ni trama que la crisis final entre Carlos y Felipe, los intentos del primero de abandonar la corte y sus terribles consecuencias. La unidad de tiempo, por su parte, obliga a una radical alteración de los hechos, porque entre la prisión y la muerte de don Carlos transcurrieron seis meses, y el dramaturgo ha de comprimirlos bajo un único sol, a costa de la historia y la verosimilitud. Para justificarlo, el primer ardiente diálogo entre Carlos e Isabel concluye con la decisión de ambos de acelerar la partida de aquel: "si el rey me da licencia / de marchar en el día, y por lograrlo / suplicadle esta gracia" (f. 12^v). Esto explica —lo intenta al menos— que el desenlace sobrevenga de inmediato.

En la unidad de lugar se sigue la modalidad flexible que determina que cada acto puede transcurrir en un espacio distinto de la misma ciudad o edificio, en este caso el alcázar real de Felipe II. El primer acto se ubica en una galería, el segundo en los aposentos de la reina y el tercero en un salón regio. Esas dos últimas localizaciones otorgan al espacio funcionalidad semántica, si bien limitada. Las acotaciones implícitas (las explícitas son muy escasas) subrayan esa función, como puede colegirse de los versos iniciales, donde bajo la indicación genérica de "*Decoración de galería*", el personaje sitúa la acción:

En esta galería retirada,
próxima al gabinete de la reina,
vengo a participaros, conde amigo,
las dudas y temores que me cercan (f. 6^r).

La obra dramatiza un triángulo amoroso en la cumbre de la monarquía, de ahí que su lugar natural sea el palacio, donde la galería representa un lugar común de paso, pero cercano a los aposentos privados de la reina, donde transcurre el segundo acto. El valor que adquiere esa intimidad de la soberana es patente, pues la mera presencia allí de un hombre amenaza la decencia cortesana. Así lo subraya Felipe II al encontrar a su hijo: "no ignorando el paraje donde estabas (*irónico*). / Sin duda que vendrás a ver

la reina" (f. 18^v). Y finalmente el salón regio es el símbolo del ejercicio del poder, donde ha de dirimirse el desenlace.

La lista de "Personas" es muy reducida, de acuerdo con la preceptiva y la extrema concentración argumental. Las seis —sin contar figurantes— mantienen cerrada relación dialéctica y dramática: Felipe, Carlos e Isabel configuran el triángulo conflictivo, y van acompañados de los personajes espejo que les permiten expresarse a través del diálogo; Ruy Gómez de Silva (príncipe de Éboli desde 1559, aunque en la obra no se emplea ese título) es el ministro y consejero de Felipe, el conde de Lerma hace análoga función con Carlos y Leonor es la dama francesa acompañante de Isabel, puramente funcional. Sobre estas simples alianzas y oposiciones binarias se construye una trama sobria, lineal y sin giros. De hecho, la mayor tacha de la tragedia es su esquematismo y la falta de evolución de los caracteres. No hay mejor ejemplo que la primera escena, en la que conversan Ruy Gómez y el conde de Lerma, y se desvela el planteamiento de una manera tan precipitada que deja sin posible desarrollo cuanto queda por ocurrir. Gómez ha llamado a Lerma para exponerle que se avecina una crisis por el odio que don Carlos ha acumulado por el quebrantamiento de su compromiso con Isabel de Valois. Sorprendentemente, él mismo se acusa de intrigar, traicionar y manipular:

Desde entonces don Carlos, sospechoso
en situación tan triste, tan funesta,
me hace principal móvil de esta intriga,
y en efecto es así: mi ambición ciega
estorbó cuanto pudo su himeneo (f. 6^v).

Gómez pide el apoyo de Lerma para hacer caer al príncipe: "y antes que caiga yo, don Carlos muera" (f. 6^v). Tal sorprendente declaración en el verso 34 anuncia el verdadero culpable antes incluso de que salgan a escena los protagonistas. Felipe II tampoco queda bien parado, pues no se le describe como dueño de su destino, algo que ni el peor de sus enemigos le negó nunca:

Al crédulo monarca aconsejemos
cuanto en perjuicio de don Carlos sea,
y dueños absolutos de Filipo,

no tendremos más bien, más complacencia,
que el mando, el despotismo y la venganza
contra quien se opusiere a nuestra fuerza (f. 6^v)³⁷.

Así pues, la desgracia de don Carlos es un complot urdido por el ministro para eliminar trabas a su propio despotismo, del que Felipe es víctima más que instrumento. El príncipe de Éboli y el conde de Lerma establecen una simetría perfecta en esta versión: mientras que el aristócrata castellano representa un consejero virtuoso, movido por la lealtad y el honor, el arribista portugués funge de cortesano intrigante. Entre ellos hay odio de clase, el que separa a la nobleza rancia de los *homines noui*. Lerma le espeta con rabia su superioridad en la escena primera, recordando en clave bien poco ilustrada que su rango es de nacimiento, no adquirido:

¿Osas hablarme así? ¿Te se [sic] ha olvidado
que nací Sandoval, conde de Lerma?
¿Posible es que tu pecho en su ojeriza
no distinga mi lustre y mi nobleza?
¿Juzgas que puedo yo prestarme nunca
para una acción tan vil y tan ajena
de mi gloriosa sangre? (f. 7^r).

Lerma, fuera de toda verosimilitud, insta a Gómez a deponer sus ruines intenciones y le promete callarlas si lo hace. Eso mueve al ministro a acelerar sus planes, lo cual posibilita que se produzca el drama. En la siguiente escena, ya ausente Lerma, llegan los reyes, a quienes Gómez adulza. Felipe está malcontento con las ausencias de Carlos, que la reina justifica por una "indisposición", la cual atribuye el malévolo Gómez a que "una melancolía le atormenta" (f. 8^r), sembrando la semilla de la duda. Felipe trata con galantería a su mujer: "¡Cielos!, guardadme / su virtud, su hermosura y su modestia" (f. 8^r); es un marido enamorado. Pero, como queda claro en la siguiente escena entre la reina y su dama Leonor, Carlos e Isabel se quieren tan tierna como virtuosamente. Por edad, belleza y destino ese

37 Más adelante, en la primera escena en que sale el rey, este se lamenta de que llegan malas noticias de Flandes y parece fijarse solo de la opinión del ministro: "Ven, Ruy Gómez, veremos qué remedio / para calmar la rebelión inventas" (f. 8^r).

amor idealista, pues ni siquiera se conocían, quedó sellado de oídas desde el compromiso: "mi feliz delirio, / mi soñada pasión, que amor engendra, / cuando la fama me publica a voces / del joven Carlos las amables prendas" (f. 9^r). El desposorio truncado es, pues, el pecado original que provoca la tragedia. Para enfatizarlo, se alteran los hechos históricos afirmando que el compromiso se deshizo al llegar a España Isabel:

y que apenas
holló del Pirineo la alta cumbre,
cuando el monarca destinó su diestra
a la misma Isabel, privando amante
que se encendieran las nupciales teas
entre los dos esposos prometidos (f. 6^v).

Isabel se sacrifica ante el bien público a costa de su dicha: "y muero como víctima de Estado, / por guardar mi virtud y mi inocencia" (f. 9^v). Así pues, esa razón de Estado —inversa a la que habitualmente se atribuye a los fríos actos de Felipe— arruina la paz del rey, la felicidad de la reina y las esperanzas del príncipe. Los tres quedan atrapados en un nudo fatal, en que ninguno tiene culpa³⁸, pero que enfrenta los deberes familiares y políticos con sus puros sentimientos. La tragedia no se moverá un ápice de esa situación inicial, ni ninguno transgredirá los límites de la decencia, limitándose a sufrir y a declamar sus sufrimientos. Ese es el nudo trágico, que el autor no sabe dotar de grandeza histórica o sublimidad moral. El vivo deseo de Carlos de abandonar Madrid no es queja contra su padre, sino modo de evitar sucumbir a su amor o morir de pena por no satisfacerlo. Los coloquios entre hijo y madrastra —escenas amorosas refrenadas— intercambian lamentos sin fin. Carlos pide a Isabel que convenza a Felipe de dejarlo partir a Flandes: "yo le ofrezco / sosegar los rebeldes, si en mi diestra / pone el bastón: no quiero más ventura / [...] que la de conseguir victoria o muerte" (f. 11^r), esto es, sin proponer una política pacificadora³⁹. Las enfermedades del príncipe nacen de su aflicción. Isabel

38 El error de trocar los novios en el enlace con Francia es aquí culpa de Ruy Gómez, y en la tragedia solo se acusa a Felipe por énfasis retórico: "CARLOS: pensad cuanto tormento habré pasado / viendo robarme vuestra mano bella" (f. 12^v).

39 Más adelante Isabel se refiere al plan del príncipe así: "Carlos por mí rendidamente

no quiere dejarlo marchar para que su vida no peligre en Flandes, pero finalmente se persuade de que es lo mejor y se apresta a "severa / sacrificarme toda por la patria, / aliviando al vasallo en su miseria" (f. 13^r).

Las maniobras de Ruy Gómez y las inseguridades del rey se alían para frustrar esa casta separación de los enamorados. Cuando la reina intercede por el viaje a Flandes, Ruy Gómez inyecta su veneno en Felipe: Carlos y Lerma planean "las traiciones más horrendas" (f. 14^v), pues el príncipe "tal vez piensa / coronándose en Flandes, venir luego / a declararos una horrible guerra" (f. 15^r). Después contaría "con la gracia segura de la reina" (f. 15^r). Felipe queda atónito... dos versos, antes de entregarse a Gómez y pedirle que disponga guardias y espías contra el supuesto complot. Nuevamente parece débil y manipulable, y su reacción luce dramáticamente inconsistente. Pasan ocho versos desde que recibe la noticia hasta que da esta orden: "si es forzoso, préndase a mi hijo; / muera el conde también" (f. 15^v). A pesar del enérgico discurso de Lerma contra Gómez y en defensa del príncipe, Felipe solo retrasa su castigo a la espera de, como rey justo, seguir un debido proceso.

En el segundo acto Carlos se dispone a huir de palacio, pero necesita primero hablar con la reina; Lerma le aconseja esperar permiso de su padre, pero el príncipe solo piensa en el insopportable dolor de tener que ver a su amada y "no exponer de la virtud los brillos" (f. 18^r). Felipe y Carlos se enfrentan con duros reproches, que Éboli remacha con insidias: "¡Cuántos males el cielo te prepara / con hijo tan cruel, padre infelice!" (f. 19^r). En un soliloquio, Felipe duda del adulterio, pero concluye que, aunque Carlos ame a la reina como dice Gómez, "¿cómo puedo creer que me agraviara / mujer tan virtuosa? No es posible" (f. 20^r). Sin embargo, al encontrarse con Isabel en la escena inmediata le arroja insinuaciones malintencionadas, como un marido a quien los celos apartan de la severa templanza propia de un rey. Isabel determina no volver a ver a Carlos: "y ya que no feliz, sea inocente" (f. 21^v). Su determinación dura escasos versos, porque Lerma le pide que lo reciba para despedirse y ella enseguida lo concede. El diálogo es análogo al anterior entre ambos, pero con tono más sombrío:

os pide / le deis permiso de ir a las flamencas / provincias, cuya audacia domar quiere, / movido del valor que su alma alienta" (f. 13^v). *Domar* no expresa voluntad conciliadora hacia los rebeldes.

con mi ausencia
compro vuestra quietud, pasando plaza
de hijo perjurado, de traidor vasallo;
pues así mi destino me lo manda.
Solo quiero paguéis esta fineza
con hacer bien a mi querida patria,
con que améis a mi padre cual merece,
y os recordéis tal vez que os fueron gratas
mis tiernas amorosas expresiones (f. 22^r).

El patetismo de la separación provoca el desmayo de Carlos. Isabel no pue-
de evitar asistirle y al recobrar el sentido ambos se abrazan. Lerma insta a
Carlos a marcharse ya, pues "juran nuestra perdida atrevidos / un privado
y los celos del monarca" (f. 24^r). Mas en ese momento irrumpen el rey,
Gómez y unos guardias. Felipe ordena encerrar a Carlos y Lerma por sepa-
rado. Enfurecido, impone su autoridad sin atender a súplicas ni razones,
pero casi confiesa que su móvil no es digno de un rey, sino de un marido:

¿No te contentas ya con usurparme
el cariño...? [mas, celos, ¿quién me manda (*aparte*)
revelar la razón que os justifica?] (f. 25^{r-v}).

Gómez corona su intriga cuando el rey pide consejo sobre el castigo. Es
él quien propone la sentencia de muerte, dándole apariencia de legítima
por medio del Consejo:

no hay medio
para salvar vuestra persona sacra,
y hacer de polo a polo respetable
vuestro imperio en las voces de la fama,
como dar muerte al príncipe don Carlos;
no con fiera traición, no con infamia,
sino con un legítimo pretexto
que sabrá autorizar vuestra venganza (f. 26^r).

Felipe, en quien aflora la majestad de un rey justo, rechaza usar los celos
como argumento del castigo y pide a Gómez que le indique "¿qué culpas

cometió contra el Estado, / que cual reo convicto me le tratas?" (f. 27^v). El ministro acusa al príncipe de conspirar con los rebeldes de Flandes para destronar a Felipe, y añade que sus espías le confirman que pretendía coronarse rey y casarse con Isabel, y que Lerma le aconsejaba "un atroz parricidio para colmo / de traiciones tan fieras y nefandas" (f. 27^r). Felipe ordena sustanciar el proceso ese mismo día con todo sigilo. El argumento político, pues, solo sirve aquí para salvar el desnivel entre el delito privado y el delito público, y así dejar claro que Felipe mira por el bien de la corona y su único fallo es dejarse engañar por un intrigante.

El acto tercero comienza con un esperanzado monólogo de Gómez, que cree haber triunfado: "con eso, / despótico del crédulo Filipo, / me veré de su espíritu ser dueño" (f. 27^v). El rey entra y se muestra "acobardado, triste y vacilante" (f. 28^r). El deber de rey y el amor de padre pugnan en su cabeza; cree a Gómez, pero se resiste a aceptar que su hijo pensase matarlo. Éboli recula y sugiere que ese crimen habrá sido urdido por Lerma, pero que lo han de decidir los jueces. Felipe hace venir a Carlos. Mientras tanto se desgarra de dolor, convencido de haber obrado con rectitud, pero agitado una vez más por el agravio del honor calderoniano:

¿No es dolor suficiente en un marido
la imaginaria sombra de los celos,
y más cuando procura contenerle
en la oprimida cárcel del silencio?
Dígalo quien amare con ternura (f. 29^r).

Carlos consigue hablar a solas con Felipe despidiendo a Éboli. El rey lanza duros reproches: él se somete a las leyes, y Carlos no tiene más ley que sus deseos. El príncipe acusa a Felipe de no amarle y escuchar a envidiosos; no es que él no tenga ley, sino que Felipe ha entregado su poder a un privado y le dar más crédito que a su hijo y heredero. Tras el agrio choque, Carlos pide morir ya. Felipe dice que, si no fuera por lo que le debe a España, se inclinaría por la clemencia, pero que conspirar para un parricidio regio no puede perdonarse. Carlos estalla y se dispone a recibir "afrentosa y larga muerte" (f. 32^v). Sacan al príncipe y entra Gómez con la sentencia de muerte del Consejo. Felipe la lee demudado: "¡Dura razón de Estado, cruel decreto!" (f. 33^r). Quiere que Gómez le justifique ser clemente, pero este le repone que no hay remedio, que su fama solo se salvará mediante

"este fallo justiciero" (f. 33^r) que antepone el Estado a sus sentimientos paternales. Para rematar el golpe, como cada vez que Felipe flauea, afirma que el príncipe ha estado enviando billetes secretos a la reina. Eso acaba de decidir al rey: "Muera al instante quien así me agravia!" (f. 33^v). A Lerma lo manda al cadalso y a Carlos le dejará elegir su muerte. Felipe queda entregado a su destino y convencido de la traición de Isabel.

Llega esta a su presencia para interceder por Carlos. Confiesa a Felipe que ha amado al príncipe como su futuro esposo, pero que, resignada, fue ella la que quiso que Carlos abandonase la corte, por lo que la culpa es suya. Felipe reprocha a Isabel que ese amor es la causa de que Carlos sea un traidor, y que la traición no puede disculparla un rey por afecto de padre. Isabel le lee la única carta que Carlos le ha enviado, donde muestra su lealtad y patriotismo, y acusa a Gómez de todo. Felipe en un instante se da por convencido de su inocencia y manda llamarlo, pero Carlos ya se ha herido mortalmente. Isabel lanza una queja desesperada, confiesa su amor por el príncipe e increpa a Felipe:

Carlos..., mi bien..., en vano es ya ocultarte,
pérvido esposo, mi voraz incendio.
No te quise jamás, pero ya ahora
te abomino, ¡cruel!, sí, te detesto (f. 36^r).

Felipe le da la razón y reconoce su yerro. Al instante ordena desterrar a Gómez y perdonar a Lerma. Carlos entra moribundo para los últimos páticos parlamentos; disculpa a su padre del castigo, culpando a los jueces, y ordena a Isabel que lo olvide y ame al rey. Muere en escena y lo sacan fuera; Felipe también abandona la escena incapaz de aguantar la visión de su hijo muerto. Es Isabel la que protagoniza la escena final, anunciando su pronta muerte por pena de amor. Ofrece sus brazos: "En el acto de darlos se desmaya, a cuyo tiempo deberá caer el telón" (f. 37^v).

La tragedia no brilla por la construcción de los personajes o la verosimilitud de su evolución, precipitada y brusca, carente de auténtica emoción dramática o verdad moral. Pero no son las cualidades teatrales lo que interesa para este estudio, sino el tratamiento del tema. El conde de Lerma, en una súplica directa a Felipe, le hace esta ominosa advertencia, que puede entenderse como una declaración del destino que la Leyenda Negra tiene reservado al Rey Prudente:

No un exceso enojo os precipite;
temed no cubra una injuriosa mancha
vuestra sangre inocente, pura y tersa.
Ved que es hijo la víctima acusada (ff. 24^v-25^r).

Esta tragedia trata de justificar esa mancha que, en efecto, ha venido ensuciando desde entonces el honor del monarca español. Y lo hace, inevitablemente, manejando códigos estéticos y políticos de fines del XVIII. En esa clave hay que interpretar un vector central del argumento: la imposibilidad de depositar una condena frontal sobre la conducta de un rey y la paralela necesidad de construir a su lado la figura de un ministro malvado que actúe como pararrayos moral y político de la condena histórica. En las tragedias neoclásicas el tema más frecuentado es el del monarca tiránico y los abusos de poder, y a menudo la representación del tirano es contundente y acaba, de un modo u otro, con la muerte del rey que ha excedido los límites de su autoridad, incluso cuando se fabula a su lado un avieso consejero que atraiga la odiosidad del público y preserve lo esencial de la majestad regia. Esta tragedia marca ambas polaridades de modo mucho más radical: Felipe no es pintado en absoluto como tirano, todo lo más como un hombre atenazado por la duda y el temor, con ribetes de marido calderoniano; sin grandeza, pero sin maldad. En cambio, Ruy Gómez funge como villano absoluto. Incluso en un género como la tragedia neoclásica, donde el mal consejero tiene un papel centralísimo, es difícil encontrar un ejemplo tan enfático⁴⁰. Y evidentemente rey

40 El papel de Ruy Gómez como intrigaante aparece en muchas obras dedicadas al tema. En cambio, en la estirpe literaria que hereda a Saint-Réal y a Schiller es más frecuente dar prioridad o añadir como figura siniestra a un inquisidor, por ejemplo en el *Don Carlos or persecution*, tragedia inglesa de 1822 donde el Gran Inquisidor “logra, por sus artimañas, hacer creer al Rey que su hijo trata de alzarse con la corona y robarle su esposa” (Erasmo Buceta, “El *Don Carlos* de Lord John Russell”, *Revista de Filología Española*, XIII, 3, 1926, pp. 290-293, p. 291). Nuestro autor ha reducido el conflicto a lo esencial, pero en el itinerario del tema suele aparecer otro triángulo formado por el rey, Ruy Gómez y la esposa de este, la princesa de Éboli. Esa otra trama tendrá más relevancia en la parte de la Leyenda Negra sobre Felipe II que atañe al asesinato de Juan de Escobedo, a la prisión y huida de Antonio Pérez, a don Juan de Austria, y más adelante a los sucesos de Aragón. Todo eso ocurrió diez

y ministro están en relación dialéctica: a mayor responsabilidad del uno, menor será la del otro. El eje político entre el rey atribulado y el ministro que lo manipula es el centro de la tragedia y las maniobras de Ruy Gómez para obtener sus fines el verdadero motor de la trama.

El autor se guarda mucho de aplicar la nota de tiranía a su Felipe II. Una de las debilidades de *El príncipe don Carlos* es su inocuidad ideológica; se representa solo el conflicto privado entre rey, príncipe y reina, con un leve trasfondo de las luchas de poder promovidas por Ruy Gómez y un decorado remotísimo de la guerra de Flandes, que sin embargo carecen de peso real en el drama. No hay reflexión sobre Felipe II como monarca, ni sobre su política religiosa, acción imperial o gobierno interior. Es llamativo que se omita cualquier punto de religión o Iglesia, y que ni siquiera se mencione a la Inquisición. Don Carlos solo manifiesta virtudes privadas y una conducta honorable, pero no expresa un ideal alternativo, de hecho no manifiesta ninguna idea política ni se opone en nada a su padre, con lo cual es un personaje ideológicamente inactivo. Si sumamos el maqulovismo atribuido al príncipe de Éboli, nos encontramos a un Felipe II de poca grandeza, pero sin culpa insalvable y que sigue respondiendo, salvo por su flaqueza como hombre celoso y su fallida elección de consejero, al ideal de rey justo.

Por consiguiente, Felipe en esta tragedia está desprovisto de mensaje político, y en ausencia de este, queda tácitamente justificado; a pesar de recurrir al triángulo amoroso urdido por Saint-Réal, el argumento se aleja de la Leyenda Negra por la vía de la trivialización y la despolitización. Aquí los dos planos de la Leyenda Negra, el político y el literario, se han disociado de nuevo, preservando solo la explicación dramática de la desdicha familiar, sin usar esta para apuntalar la condena al imperialismo español y al despotismo de Felipe. Y en este caso concreto, la mera omisión de esas facetas supone una apología de Felipe ante las versiones europeas.

años después de la muerte de Carlos, pero es tentador para muchos enlazar ambos episodios. Otro personaje central en Schiller, pero no creado por este, es el marqués de Poza (o Posa), aliado del príncipe de quien el rey también sospecha amores con la reina y por ello lo hará asesinar mediante sicarios (*cf.* Emilio J. González García, "Der Marquis von Posa, Abgeordneter der ganzen Menschheit: génesis y desarrollo de su leyenda hasta *Don Carlos* de Friedrich Schiller", *Revista de Filología Alemana*, 9 (2001), pp. 85-102).

Pero desde el punto de vista teatral, el resultado de dichas omisiones es que, si no se reemplaza una interpretación ideológica por otra y la única catarsis procede del conflicto familiar y el choque entre los deberes de padre y los de rey, la tragedia queda convertida en una nadería sin trascendencia. Eso seguramente fue, más allá de reformular la Leyenda Negra en forma propicia al soberano, lo que valoró el jurado académico al no apreciar mérito alguno, ni siquiera parcial, en esta obra.

Ahora bien, está desactivación del sentido político e histórico del tema de don Carlos puede ponerse al servicio de otros sentidos contextuales que acaso al autor y a la Real Academia Española les parecieran más relevantes. En efecto, esta tragedia habla de un ministro vil y arribista, Ruy Gómez de Silva, un segundón de la baja nobleza de la periferia del reino (Portugal) que ha ganado la confianza de Felipe desde la infancia en que le sirvió como paje; el rey ha cubierto de honores y cargos a Gómez para ponerlo a la altura y por encima de los más encumbrados títulos de Castilla, lo ha hecho duque, príncipe y grande de España, además de conferirle altos empleos en la corte y el gobierno. Ese ministro intriga con el rey para enfrentarlo a su hijo el príncipe de Asturias, y a otra alta dignidad del gobierno, miembro de la antigua alta nobleza castellana, el conde de Lerma. La analogía con el otro triángulo formado por el rey Carlos IV, el príncipe de Asturias Fernando y el hidalgo extremeño Manuel Godoy, que en 1798 ya había sido honrado con los campanudos títulos de duque de Alcudia y príncipe de la Paz, entre otros, salta a la vista peligrosamente. También Godoy había ofendido con su valimiento y su meteórico ascenso de *homo novus* a la alta nobleza que quería recuperar su privilegiado rango en la cumbre del poder, desgastado desde décadas atrás con la promoción de letrados y covachuelistas de la hidalguía provincial. En 1798 la rivalidad entre Carlos IV, Fernando y Godoy no había alcanzado el grado con que estallaría en 1807, pero el ejemplo de don Carlos parece apuntar ominosamente a esa posibilidad.

Esta lectura en clave es tentadora, aunque no hay que olvidar que, como ya se ha dicho, la figura del ministro traidor es obsesiva en la tragedia neoclásica y puede explicarse al margen de claves coetáneas cifradas. Pero si tal fuera la intención subyacente, nos encontraríamos con una curiosa repolitización del caso de don Carlos, en la que las personalidades propuestas para el triángulo regio protagonista se acomodarían no a

la realidad histórica del XVI, ni a la Leyenda Negra, ni a su refutación apologética, sino al significado político buscado para fines del XVIII. La literatura histórica siempre es una reflexión sobre el presente y desde los valores del presente, de ahí viene su poder significante.

4. UNA APOLOGÍA REACCIONARIA

Antes incluso que la exitosa obra de Juan Antonio Llorente ya mencionada, otro autor del mismo apellido, pero de bien distinta ideología, había promovido en Europa una visión más favorable a Felipe II en lo relativo a este asunto. Al contrario de su homónimo riojano, que pretendía hacer historia crítica, el jesuita expulso valenciano Mariano Llorente (1752-1816) formuló una abierta apología y exaltación del rey, que participa de la defensa de la cultura e historia españolas desarrollada por los expulsos desde Italia. Mariano Llorente había publicado en Parma en 1804 una obra más conocida, refutando otro puntal de la Leyenda Negra: *Saggio apologetico degli storici e conquistatori Spagnuoli dell'America*⁴¹. La conquista de América era en la España del XVIII un tema más acuciante que Felipe II. Con título parecido e igual intención de polemista patriótico, publicó su *Ricerche storico-apologetiche sulla prigionia e morte del Principe D. Carlo*, en cuya dedicatoria proclama paladinamente "il desiderio di tributare quest'omaggio ben dovuto ad uno de' più gloriosi de' nostri sovrani"⁴², por más que se envuelva en protestas de imparcialidad y rigor crítico.

El tono es agresivo y enfático frente a lo que describe como una malévola conspiración de países rivales y enemigos del catolicismo, que los filósofos del siglo ilustrado han aceptado y divulgado con parejo entu-

41 Núria Soriano Muñoz, "Tiempo de memoria, olvido y manipulación. Los jesuitas españoles expulsos y la vindicación de la conquista de América", *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, 31 (2013), pp. 137-162; Antonio Astorgano Abajo, "Mariano Llorente", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, www.rah.es, consultado el 28-IV-2019).

42 [Mariano Llorente], *Ricerche storico-apologetiche sulla prigionia e morte del Principe D. Carlo, figluolo di Filippo Secondo, Re di Spagna*, Venecia, Tipografia Santini, a spese dell'Autore, 1815, p. 7.

siasmo. La reconstrucción del episodio sigue de cerca la versión oficial y la ofrecida por Luis Cabrera y otros historiadores coetáneos extranjeros, traídos a colación siempre que remen a favor; es bastante parecida a la de Juan Antonio Llorente, pero con fuentes menos variadas y espíritu mucho más partidista, ya que se atiene a rajatabla a que la muerte del príncipe fue por causas naturales y en gran parte debidas a su desequilibrio mental. Y al contrario de lo que hará el otro Llorente, este no admite una sola tacha en la virtud y grandeza de Felipe:

Se la semplice esposizione del fatto, e l'indole, ed i pericolosi andamenti del principe bastano essi soli per giustificare la condotta di Filippo; il carattere religioso e politico di questo Sovrano, e la sensibilità del paterno suo cuore, sono una prova assai luminosa de' giustissimi e gravissimi motivi che lo costrinsero a fare il sacrificio della libertà del figliuolo al bene, ed alla tranquillità dello stato⁴³.

A continuación, dedica bastante espacio a refutar el contrarrelato presentado por el historiador francés De Thou y desacreditar sus fuentes. Algo menos se ocupa en impugnar a Saint-Réal en cuanto al supuesto papel de la reina y su posterior muerte; de la infinidad de escritores que siguen el relato de Saint-Réal, solo pasa revista a Alfieri, Alessandro Pepoli y Ann Radcliffe⁴⁴ a modo de representación de todos ellos.

5. Y SIGUE Y SIGUE

La obra de Mariano Llorente es una apología absoluta, en términos categóricos, que no negocia con la Leyenda Negra en ningún aspecto, sino que la niega en su integridad. Este ensayo histórico haría juego así con los "Panteones de El Escorial", que estarían en el extremo contrario al asumir por entero el relato antifilipino. Ambos puntos nos delimitan el marco en que la cultura española se mueve y contextualizan mejor esos otros escri-

43 *Ibidem*, p. 23.

44 Por la novela francesa *Le tombeau*, de 1800, que se publicó como traducción de un manuscrito inédito de la novelista inglesa, lo que en realidad era una impostura del editor para aprovechar su fama. Llorente no ahorra sarcasmos misóginos en este caso.

tos más numerosos, históricos o literarios, que en España sí afrontaron esa negociación con unos juicios que venían de fuera, cargados de tintes sombríos y mortificadores para el orgullo nacional. Porque, al menos en cuanto a las representaciones literarias, la posición del exjesuita no fue seguida, ni tampoco cuajó la dulcificación despolitizada que hemos visto en *El príncipe don Carlos*. El triángulo formado por Felipe, Carlos e Isabel, y su conflicto de honor —más calderoniano que edípico por el papel que en él juega la apariencia y el sigilo—, sus intrigas y asesinatos secretos, era demasiado potente y estaba demasiado asentado en la conciencia colectiva de la cultura continental. España, como todos los países, solo podía aspirar a tratar dialécticamente con las imágenes creadas sobre ella desde fuera, no a sustituirlas ni destruirlas; las identidades nacionales suelen tener poco de nacionales, en realidad, son por definición transnacionales. Con el Romanticismo ese relato dramático cobrará mayor fuerza, a despecho de verdades históricas o reivindicaciones patrióticas. Felipe II será proclamado villano con mayor contundencia, también en España:

A su condición de personaje retratado, mayoritariamente, con tintes negativos por la Literatura romántica, se opondrán los personajes considerados “héroes”. De esta manera, es frecuente la presencia de ciertos personajes históricos en las obras literarias, tal es el caso del desdichado príncipe Carlos que, cual personaje calderoniano, vive encarcelado por su propio padre o la desgraciada Isabel de Valois. Ambos serán retratados positivamente. Frente a un Felipe II, siempre tirano, se elogiarán figuras como la del Justicia Mayor de Aragón que, en pos de la libertad, defenderá los fueros. Lo mismo sucederá con el personaje del Pastelero de Madrigal que, cual Mesías, vendrá a libertar a Portugal. Un monarca que en su periplo literario será perseguido por las sombras de la Inquisición, Antonio Pérez y Juan de Austria⁴⁵.

Noemí Catalán analiza esta imagen negativa (con diferentes matices) en varias obras: Eugenio de Ochoa, *Auto de fe* (1837); José Muñoz Maldo-

45 Noemí Catalán Romero, “Felipe II”, en *El tratamiento del personaje histórico en la literatura del Romanticismo: reyes, impostores y revolucionarios*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2016, parte II, cap. IV, pp. 157-194; p. 158. <https://bit.ly/2Jyr4Ve>.

nado, *Antonio Pérez y Felipe II* (1837); duque de Rivas, "Una noche en Madrid en 1578", de sus *Romances históricos* (1841); José María Díaz, *Últimas horas de un rey* (1849); Pedro Calvo Asensio, *Felipe el Prudente* (1853); Ramón Ortega y Frías, *El diablo en palacio* (1857). En la mayoría, el tema de don Carlos es solo aludido o secundario. Las novelas de Ochoa y Ortega y Frías son las más cercanas a la Leyenda Negra; en el drama de Calvo Asensio, en cambio, el planteamiento no anda demasiado lejano de la tragedia neoclásica ya estudiada, por su intento de desplazar la responsabilidad a los aduladores del rey y plantear amores platónicos entre Carlos e Isabel; esa versión incluso avala que el príncipe conspiraba contra su padre, pero este está dispuesto a perdonarlo y solo la baja intriga de un bufón hace que Carlos caiga envenenado. Es evidente la intención de librarse a Felipe de los cargos más graves⁴⁶.

Así pues, en medio de un marco general negativo, se continúan negociando lecturas menos agresivas para el orgullo patriótico. La incomodidad hacia Schiller es buena prueba de que la Leyenda Negra filipina, en su seca integridad, era difícil de asumir para el espacio público español⁴⁷.

46 No son las únicas obras dedicadas al tema en el XIX. Elena Liverani (*Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagnolo del XIX secolo*, *Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Florencia, La Nuova Italia Editrice, 1995) estudia ocho versiones teatrales: dos escrituras diferentes del título *Don Carlos de Austria*, de Basilio Castellanos de Losada, escritas en 1834 y 1844; *Felipe II*, de José María Díaz, de 1836; *Isabel de la Paz*, de José Lorenzo Figueroa, de 1839; otro *Don Carlos de Austria*, de Eugenio Olavarriá, de 1851; el ya citado *Felipe el Prudente*, de 1853; *El haz de leña*, de Gaspar Núñez de Arce, de 1872; y un *Don Carlos*, de José Güell y Renté, publicado en una edición sin fecha, pero de fines del XIX. José María Torrijos añade un *Felipe II* de Manuel Lorenzo d'Ayot, manuscrito sin fecha que también aborda el tema desde los parámetros de la versión francesa ("Felipe II, personaje del teatro español", en *Felipe II y su época. Actas del Simposio. I. 1/5-IX-1998*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escurialenses, 1998, pp. 371-413, cita en p. 387).

47 "Ninguna traducción al castellano de *Don Carlos* se publicó [...] durante casi ochenta años después de las diferentes versiones para las representaciones de estreno en distintos puntos de Alemania y de su publicación en la revista *Thalia*, sesenta años más tarde de la versión definitiva. Tampoco tuvo la misma recepción ni el mismo éxito que en otros países [...]. La primera traducción al español conocida, firmada por Eduardo Delius, fue enviada a Juan Eugenio Hartzenbusch el 16 de marzo de 1860 (BN mss. 12977/36) y, presumiblemente, no había pasado mucho tiempo

El *Felipe II* (1836) de José María Díaz representaría un ejemplo de adaptación hispánica del drama de Schiller y ofrece por lo tanto una versión muy cercana a aquél. "De toda la riqueza de elementos temáticos presentes en la obra de Schiller, José María Díaz seleccionó solo uno, el de la pasión romántica entre Isabel de Valois y don Carlos, y para mostrarla reunió los recursos que en aquellos momentos el público aplaudía más en el teatro"⁴⁸. Pero a la vez introduce datos históricos más realistas y equilibrados, que le alejan del original alemán. Su Felipe posee poca grandeza, es cobarde e hipócrita más que malvado, y se le atribuye el asesinato de la reina. Por su parte, Núñez de Arce, en *El haz de leña*, de 1872, mostrará otra trama sin triángulo amoroso creando el personaje de Carolina "a pure and simple girl, who loves the Prince and is loved by him"⁴⁹. La intriga presenta a Carlos como conspirador y de mala naturaleza, aunque la crueldad del rey con los flamencos y el papel siniestro de la Inquisición quedan también de manifiesto.

En fin, si damos un salto a los años del franquismo, el tema sería tratado, en línea con el nacionalismo aislacionista del régimen, en clave apologetica, por reaccionarios tan significados como José María Pemán (*Felipe II. Las soledades del rey*, 1958), quien presenta a don Carlos como un individuo sediento de poder y encaprichado con su madrastra, que pone a prueba la prudencia y virtud del rey, en una perfecta inversión axiológica de la versión francesa. En otro previsible giro, la literatura antifranquista

desde su elaboración" (Ana Isabel Ballesteros Dorado, "Cuando la traducción está prohibida: *Don Carlos* de Schiller en la España decimonónica", *1611. Revista de historia de la traducción*, 6 (2012), pp. 1-9, p. 1). Esta autora cree que, tras 1833, el problema dejó de ser de censura, ya que se permitieron obras originales muy agresivas con Felipe II, y se debió a cuestiones de gusto teatral, por las convenciones escénicas más dinámicas de España, alejadas de los parlamentos largos y densos propios del teatro alemán. La del malagueño Delius, que ofrece un texto abreviado, nunca se publicó, pero ese mismo 1860 salió una traducción completa, por otro traductor, en la Imprenta Gil de Montes de Málaga (Mercedes Martín Cinto, "La traducción malagueña de *Don Carlos Infante de España*, de Friedrich Schiller", en *En las vertientes de la traducción e interpretación del/la alemán*, ed. Silvia Roiss, Berlín, Frank & Timme, 2011, pp. 309-320).

48 Ana Isabel Ballesteros Dorado, *op. cit.*

49 Gaspar Núñez de Arce, *El haz de leña*, ed. Rudolph Schevill, Boston, D. C. Heath & Co., 1904, p. xiii.

volverá a recurrir a la tenebrosa figura de Felipe II para denunciar la España negra y sus continuidades en el presente, como en la esperpética *Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos*, escrita por Carlos Muñiz en 1972, prohibida por la censura y representada años después. Entre ambos extremos de ambas Españas, podría ubicarse el *Don Carlos* en verso del exiliado Salvador de Madariaga, de 1945, pero hay más obras tanto de tendencia crítica como apologética⁵⁰. España seguía —sigue— tejiendo y destejiendo su propia imagen por encima de la imagen ajena, como una Penélope atrapada en una Ítaca eterna.

50 Véanse José María Torrijos, *op. cit.*; Raquel García Pascual, "La mirada del bufón de corte. *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz", *Dicenda*, 24 (2006), pp. 95-116; y Marta Olivas Fuentes, "Leyenda negra y leyenda azul: la visión de Felipe II y el Infante don Carlos en el teatro español del siglo XX", *Dicenda*, 32 (2014), pp. 83-99.

Teología y poesía en Unamuno: *El Cristo de Velázquez*

LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO

UNED (C.A. Albacete) - SEMYR

Título: Teología y poesía en Unamuno: *El Cristo de Velázquez*.

Resumen: La religiosidad de Unamuno, deudora del catolicismo tradicional y popular, del culto a las imágenes, está en el fondo de la inspiración de *El Cristo de Velázquez*. La elección de este cuadro supone una retractación de su predilección por los Cristos sangrantes y patéticos y eleva aquél a expresión de la religiosidad hispana. Unamuno no cultiva la *ékphrasis*: su contemplación no es estética, sino mística. Así, desarrolla una meditación cristológica mediante un rico mosaico de imágenes fundadas en el concepto exegético de *figura*. Éstas se ajustan a una estructura enumerativa, en forma de letanía, que Unamuno consideró como la más exquisita manifestación de la lírica. De este modo, explora los *nomina Christi* en audaz interpretación.

Palabras clave: Unamuno, Lírica religiosa, Cristología, *Figura*, *Ékphrasis*.

Fecha de recepción: 13/6/2019.

Fecha de aceptación: 17/7/2019.

Title: Theology and Poetry in Unamuno: *El Cristo de Velázquez*.

Abstract: The inspiration of Unamuno's *El Cristo de Velázquez* is based on his religiosity, which was in debt to a traditional and popular Catholicism. The election of this painting implies a retraction of his predilection for bloody and pathetic images of Christ. He considers now that this Christ is the best expression of Spanish piety. Unamuno didn't cultivate *ékphrasis*: his meditation isn't an aesthetic one, but a mystic one. Then he develops a christological meditation by means of a mosaic of images, which have their ground on the exegetic concept of *figura*. They fit into an enumerative structure, in the form of a litany, which is considered by Unamuno as the more refined expression of lyric. So he explores the *nomina Christi* in an audacious interpretation.

Key words: Unamuno, Religious lyric, Christology, *Figura*, *Ékphrasis*.

Date of Receipt: 13/6/2019.

Date of Approval: 17/7/2019

Para Juan Miguel Valero, con afecto y gratitud aún mayor por su hospitalidad salmantina.

La poesía de Unamuno ocupa un lugar en cierto modo especial tanto en el conjunto de su obra como en el panorama de la lírica española de la Edad de Plata. Siendo componente esencial de su producción escrita, la

vocación poética que está en su base se manifestó tardía, cuando suele ser más precoz el poeta que el novelista: publicó su primer libro de versos, *Poesías*, en 1907¹, en plena madurez creativa, con un prestigio ya firmemente asentado en las letras españolas como ensayista y narrador, amén de laborioso traductor. Muy significativamente denominaría “flores de otoño” al resultado de sus desvelos líricos². En esa fecha se hallaba en su plenitud la manifestación más sensorial, en la estela rubeniana, del Modernismo: de ese año son sumamente representativas al respecto las *Claves líricas* de Valle-Inclán. Y sin embargo, el entonces rector salmantino abogaba por una concepción del lenguaje poético en la línea que llevaría años más tarde a Juan Ramón Jiménez a la de la poesía desnuda, como revela su “Credo poético”, donde anticipa dicha idea, que se asocia metafóricamente a “ropaje” como designación del artificio retórico³. Es más, marcó netamente las distancias frente a la poesía de entonces. Por un lado, cultivó una veta temática apenas cultivada en el Parnaso español, que, en el contexto de la bohemia modernista, diríase provocativa: entrañables poemas familiares, inspirados por el amor y la ternura del padre y del esposo. Por otro, se posicionó de modo combativo frente a la poesía de retórica efectista y vacua sonoridad (el Modernismo preciosista), con una virulencia que no desmerece de la exhibida en las refriegas polémicas de nuestros ingenios áureos: dígalo, si no, el poema “A la corte de los poetas”⁴.

- 1 Aunque el proyecto de edición de la poesía de Unamuno remonta en realidad a 1900, como puntualizara Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, pp. 9-12.
- 2 “Id con Dios!”, *Poesías* (1907), en Miguel de Unamuno, *Poesía completa (1)*, ed. A. Suárez Miramón, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 51. Bella y penetrantemente ha mostrado María Zambrano esta tardía iniciación poética de Unamuno: “Fue así, en los umbrales de la madurez, cuando la palabra de Unamuno se desata, como si algo en el fondo de su persona se hubiera deshelado y una suprema, transpersonal voluntad lo estuviese ganando” [“La religión poética de Unamuno” (1961), *Unamuno*, Barcelona, DeBolsillo, 2004, pp. 171-172].
- 3 “No te cuides en exceso del ropaje, / [...] no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea” (“Credo poético”, *Poesías*, p. 53). Se trata, pues, de un aparato metafórico análogo al utilizado por Juan Ramón en el célebre poema “Vino, primero, pura”, en que traza su itinerario poético: constelación de términos en torno a dos polos: ropaje y desnudez.
- 4 Miguel de Unamuno, *Poesías*, pp. 59-60. Juan Ramón definiría certeramente la

Vocación tardía —¿acaso determinada por la inseguridad que habría de producirle su peculiar musa?—, pero que constituye una de las más genuinas y esenciales de su constitución intelectual⁵. En su ensayo “Sobre la erudición y la crítica” destaca de entre su universal curiosidad los dos polos entre los que se extiende el eje central de su actividad creadora: filosofía y poesía, que concibe en íntimo hermanamiento⁶. Tal hermanamiento lo expresaría poéticamente mediante un quiasmo: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento”, dodecasílabo perfectamente simétrico con el que abre su “Credo poético”⁷. Mediante inversiones y paradojas, a que tan proclive era su genio intelectual, expresa Unamuno la naturaleza peculiar de su poesía. Sentimiento y pensamiento: no se trata, en modo alguno, de poesía “de ideas”⁸, de transponer líricamente sus angustiadas cogitaciones. Sus versos son el fruto de una pulsión expresiva que le lleva a buscar la forma idónea de comunicar las hondas e íntimas inquietudes que lo conmovían. “Hijos del alma, pobres cantos míos” (“¡Id con Dios!”, p. 52): siguiendo la vía discursiva que salta las lindes de la razón, en la medida en que carne y alma forman esencial unidad, sus cantos vienen

posición de Unamuno al situarlo en el más genuino Modernismo español: “No sólo es modernista Miguel de Unamuno, sino que es el punto de partida más firme de más de la mitad del modernismo español verdadero” [“Lado de Unamuno” (1942), *Poesía y prosa*, eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 234].

- 5 En una nota inserta en el ejemplar del *Rosario de sonetos líricos* (1911) que Unamuno envió a Ortega figura la siguiente afirmación: “Tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada” (Jordi Gracia, *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014, p. 146).
- 6 Evocando sus años de juvenil incertidumbre, recién obtenido el doctorado y abocado a oposiciones a cátedra: “... mis aficiones eran por entonces, y siguen hoy siendo, a todo, pero muy en especial a la filosofía y a la poesía —hermanas gemelas—...” [Miguel de Unamuno, “Sobre la erudición y la crítica” (1905), *Obras completas*, ed. Ricardo Senabre, t. VIII (*Ensayos*), Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. 809].
- 7 Miguel de Unamuno, “Credo poético”, *Poesías*, p. 53.
- 8 Como observó perspicazmente Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980², p. 155. Borges sostiene, a su vez, la condición de “poeta filosófico” de Unamuno, precisando que “es evidente por muchísimos de sus versos que la especulación ontológica no es para él un ingenioso juego intelectual, un ajedrez perfecto, sino una angustia constrefiadora de su alma” [Jorge Luis Borges, “Acerca de Unamuno, poeta”, *Inquisiciones* (1925), Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 111 y 113].

a ser “verbo” que se encarnan en él⁹, imagen de obvias connotaciones neotestamentarias (cfr. *Secundum Iohannem* 1, 14) en la que se cifra una honda intuición cristológica. Pues no se puede interpretar como mera hipérbole, ni como simple expediente retórico, habrá que colegir que Unamuno concibe efectivamente la creación poética, la suya, como una suerte de encarnación, reflejo de la del Redentor. Sus “cantos” adquieren irremediablemente una dimensión mesiánica¹⁰.

Y aquí se revela la índole más genuina de la sensibilidad literaria de Unamuno, que se hace eco en cierto modo del titanismo romántico, mas de una veta particular de dicha corriente, la que había de ajustarse a su sentir religioso. En efecto, en Cristo se ha reconocido el modelo definitivo de titanismo (el primer hombre en reconocer la divinidad de su humanidad y en proclamarse hijo de Dios)¹¹. Imagen de Cristo es para Unamuno el poeta, cuyos cantos tienen origen divino, pues con Dios “vinieron”. La exacerbada conciencia individual del vate se dilata en aspiración a lo infinito, lo que se ha denominado *Sehnsucht*¹², que, en virtud de su profunda religiosidad, se plasmaría en analogía con el misterio de la Encarnación¹³.

Una trascendental misión, pues, está en la base de la poesía de Unamuno. De hecho, cierto sesgo apostólico se advierte en el apóstrofe con que exhorta a sus cantos a una ecuménica vocación:

9 “Íos con Dios, pues que con Él vinisteis / en mí a tomar, cual carne viva, verbo” (“¡Id con Dios!”, p. 52).

10 De hecho, pocos años antes, en 1903, en carta dirigida a su amigo Pedro Múgica, le intimaba la convicción en la trascendencia de su quehacer intelectual, pues se sentía “un instrumento en manos de Dios y un instrumento para contribuir a la renovación espiritual de España” (cfr. Geoffrey Ribbans, “Unamuno y ‘los jóvenes’ en 1904”, en *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1970, p. 70).

11 Václav Černý, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, Éditions Orbis, 1935, p. 160.

12 Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2015, pp. 150-151.

13 Tal vez en la raíz del origen a fin de cuentas divino de la creación poética se halle el conocimiento de los filósofos griegos, en especial la doctrina platónica de la inspiración, que por motivos profesionales había de frecuentar Unamuno. De especial interés al respecto es el ceñido acceso filológico a la cuestión de Emilio Lledó, *El concepto de «poiesis» en la filosofía griega*, Madrid, Dykinson, 2010.

Íos con Dios, corred de Dios el mundo,
desparramad por él vuestro misterio¹⁴.

El resultado es una concepción del poeta y de la creación poética de intensa inspiración romántica. Y es que tal habría de ser el estro unamuniano, si es que el rector de Salamanca se proponía la expresión de sus cogitaciones, sus anhelos, sus angustias, por vía distinta del discurso lógico.

La poesía de Unamuno abarca un amplísimo registro que va de la urgente denuncia política a la honda meditación religiosa. La religión no es sólo una rica veta temática de su poesía, de su obra literaria, constituye una dimensión esencial de la misma. En efecto, la preocupación nuclear de su pensamiento, el destino ulterior de su vida, lo conducía irremisiblemente al ámbito de lo religioso. La radical negativa a considerar aquélla perecedera y finita, limitada a la existencia terrena, abría la vía de lo trascendente: la existencia de Dios se imponía como corolario del imperativo de inmortalidad que alienta el pensar y el sentir de Unamuno¹⁵.

La sección “Salmos” de sus *Poesías* ofrece la expresión lírica de tales inquietudes. Ya en el primero Unamuno plantea el interrogante esencial:

¿Qué hay más allá, Señor, de nuestra vida?¹⁶

Es de notar la forma de plural: quien mostrara irrenunciable individualismo se presenta ante Dios hermanado con el género humano. No es Miguel de Unamuno, sino el hombre quien llama angustiado a Dios, representado desde la perspectiva menesterosa de la criatura: como señor, en el ejercicio de un dominio esencial —y, sin embargo, en la parte final del poema, la primera persona se torna singular para la expresión de su angustia personal e intransferible, la que brota de la lacerante incertidumbre de su destino individual enfrentado a la muerte—. Tintes luteranos presenta ese Dios que se esconde, que responde con sobrecogedor silencio al angustiado inquirir del hombre¹⁷. De ahí surge la lucha, la agonía en que se debatirá

14 “¡Id don Dios!”, p. 52. Cfr. *1 Ad Corinthios* 15, 52.

15 Julián Marías, *op. cit.*, pp. 177 y 181.

16 “Salmo I”, *Poesías*, p. 109.

17 “¿Por qué te escondes? / [...] ¡Di el porqué del porqué, Dios de silencio!” (“Salmo I”, pp. 108-109). En efecto, el primer verso parece una referencia explícita al *Deus absconditus*.

Unamuno, perfilada con nitidez en este su primer poema religioso¹⁸.

Ahora bien, conviene precisar la naturaleza concreta de la religiosidad de Unamuno para la adecuada intelección de su poesía y de su más acabada manifestación, *El Cristo de Velázquez*. Hay que representarse aquélla como un proceso evolutivo marcado por diversas experiencias que van dejando una impronta más o menos profunda. Determinantes como un vigoroso substrato lingüístico fueron las vivencias de infancia y la adolescencia: un catolicismo marcadamente tradicional. En su hogar, pronto regido —debido a su temprana viudedad— por su madre, doña Salomé de Jugo, mujer devota y piadosa, arraigó un firme sentimiento religioso. El joven Unamuno fue miembro de la Congregación de san Luis Gonzaga: misas, sesiones de oración y meditación, procesiones, definen el horizonte de un catolicismo sentimental y místico —el propio, por otra parte, de la generación bilbaína a la que perteneció Unamuno¹⁹—.

ditus, mientras que el segundo evoca el sobrecogimiento de Pascal ante el silencio sideral. Cfr. el célebre *locus* pascaliano: “Le silence éternel de ces spaces infinis m’effraie” (Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, París, Hatier, 1974, p. 29). Y sin embargo, en un artículo publicado en 1900, proponía una concepción de la fe como confianza en que las estrellas escuchan al fiel: “Fe es si predicas de noche, en medio del desierto, mirar al parpadeo de las estrellas y confiar en que te escuchan y hablarles al alma, como San Antonio de Padua predicaba a los peces” (Miguel de Unamuno, “La fe”, *Obras completas*, t. VIII, p. 336). Asimismo, no hay que perder de vista la prosapia poética del verbo “esconder” para referir la divina ocultación: repárese, sin más, en el verso inicial del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz.

- 18 “Llamé y no abriste, / no abriste a mi agonía; / aquí, Señor, me quedo” (“Salmo I”, p. 110). Dicha agonía adquiere pleno sentido trascendente mediante el símil veteotestamental de la encarnizada lucha nocturna que mantuvo Jacob, fruto de la cual resultó lisiado: “y estoy cansado de luchar contigo / como Jacob lo estuvo!” (“Salmo I”, p. 111). Cfr. *Genesis* 32, 25-31. En otra ocasión, en cambio, prevalece el afán agónico, combativo ante el silencio divino: “—¡Ah, es que Dios no oye... / —¿Qué no oye? Pues por eso! / llorar, gritar, dar voces...” (“Vencido”, *Poesías*, p. 184), incluso emplazando a Dios a la lucha: “Señor, no me desprecies y conmigo / lucha” [*Rosario de sonetos líricos* (1911), soneto XC, *Poesía completa* (I), p. 315]. Mas en momentos de mayor serenidad excusa la ostensión divina: “No debemos pedir revelación directa, ni esperar una señal especial para nosotros ni que en secreto nos hable nuestro Señor” (Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 40).
- 19 Jon Juaristi, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2012, pp. 109-111. Con relación a la formación de la cristología unamuniana, se ha denominado este sustrato de catolicismo popular como “piedad cristológica ambiental” (Olegario González

Profundamente lo marcaría la experiencia religiosa de la infancia y la adolescencia²⁰. Posee su religiosidad un irrefragable fundamento católico, en el que, más que los aspectos puramente dogmáticos²¹, sería decisiva la práctica meramente ritual. Ahora bien, sobre esta vivencia, asimilada de forma natural como el aprendizaje de la lengua materna, se superpone un elemento de cariz más propiamente intelectual, abundantes lecturas en las que, junto a la literatura espiritual castiza, ocupan un lugar preferente autores protestantes como el danés Kierkegaard o el alemán von Harnack, fermento de la veta heterodoxa de su religiosidad. De ahí, por tanto, que las tajantes adscripciones de ésta a categorías dogmáticas²² se revelen visiones parciales de esa compleja realidad que el propio Unamuno reconocía insoluble desde tales planteamientos —tal vez sea más precisa al respecto la caricatura lírica que trazara Juan Ramón Jiménez al presentarlo como “un San Cristóbal luterano”²³.

El substrato católico tradicional determinaría la honda simpatía sentida hacia las prácticas devotas populares, en las que el culto a la imagen desempeña un papel axial. De ahí que en la inspiración fundamental de *El Cristo de Velázquez* tan determinante como la experiencia estética

de Cardenal, “Miguel de Unamuno: *El Cristo de Velázquez*”, *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde*, Madrid, Trotta, 1996, p. 59). Asimismo valiosas son las observaciones acerca de la niñez en Unamuno, como símbolo de la fe católica perdida, que hace Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975, pp. 125-128.

- 20 De ahí que la crisis espiritual de 1897, tras un período de escepticismo racionalista, constituya en cierto modo un retorno a las viejas prácticas piadosas, en lugar de derivar en la indagación en exotismos espirituales de Oriente, proceso que, por ejemplo, en Hermann Hesse, al inicio de la Primera Guerra Mundial, daría lugar a su *Siddhartha*, fruto de la “profunda crisis de la vida espiritual que había estallado poco antes” [de 1914] (*Siddhartha*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 7).
- 21 Que invoca Julián Marías, *op. cit.*, p. 185.
- 22 A un neto catolicismo (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 103, quien considera el gran poema unamuniano “en no pocas de sus partes como una afirmación poética de la doctrina católica”) o a un protestantismo luterano (José Luis L. Aranguren, “Sobre el «catolicismo» como cultura y el talante religioso de Unamuno”, en *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 239-259).
- 23 Juan Ramón Jiménez, “Miguel de Unamuno” (1916), *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 74.

derivada de la contemplación de la obra de arte sería la experiencia religiosa suscitada por la imagen devota²⁴.

1. SOBRE LA GÉNESIS DEL POEMA

El Cristo de Velázquez, la obra maestra de la creación poética de Unamuno y una de las cimas de la poesía española del siglo XX, data de su período de madurez espiritual. Gracias al epistolario oportunamente exhumado en su día por García Blanco, es posible reconstruir algunas de las circunstancias en que se gestó el magno poema. Éstas se retrotraen siete años respecto de su publicación. En carta dirigida a Teixeira de Pascoaes en 1913, Unamuno revela su intención y propósito: “formular la fe de mi pueblo, su cristología realista”, en lo que pretende ser “una cosa cristiana, bíblica y... española”²⁵. Entonces llevaba “escritos más de setecientos endecasílabos”, esto es, más de la cuarta parte de lo que sería el poema completo. Tres años más tarde haría una lectura pública de algunos fragmentos en el Ateneo madrileño²⁶. Y otros cuatro más habría que esperar para su publicación por la editorial Calpe, en su colección “Los poetas”. Ello pone de manifiesto una lenta y meditada gestación del poema —las variantes entre versiones previas y la primera edición presentadas por García Blanco dan buena fe del “rigor poético” con que procedía Unamuno—, a la vez que una intensa transmisión y difusión por vía paralela a la impresa.

Fe sentida en íntima comunión con el pueblo, con su pueblo, que no son tanto los españoles coetáneos cuanto los que componen la tradición

24 Unamuno llegaría a considerar el Cristo de Velázquez “la más alta expresión artística católica”, en oposición a la música de Bach, que para el teólogo protestante Troeltsch representa la correspondiente del protestantismo [Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 80]. Si bien se mostró algo condescendiente hacia la música como vía de expresión del sentimiento religioso (p. 80), en su *Diario íntimo*, en cambio, la había estimado como uno de los mayores “dones que debemos a la Bondad de Dios” (p. 34).

25 Reproduce el fragmento Manuel García Blanco, *op. cit.*, p. 209.

26 Que “obtuvo extraordinario éxito”, según confesó en carta a Beccari. Se publicaron secciones leídas en el Ateneo en la revista *La Esfera* (*Ibidem*, pp. 210-211).

eterna, esa que formulara en el primero de los ensayos reunidos bajo el título *En torno al casticismo*: los españoles contemplados en perspectiva histórica. Se destaca en lugar preeminente la vocación mesiánica, la íntima convicción en la responsabilidad de una alta misión sentida como necesaria, ineluctable para la nación. Ya no se trata de cuestiones de orden social o político; los años del compromiso con la causa de las clases trabajadoras, de su vínculo con el movimiento socialista, quedaban atrás, y la lucha política adquiriría precisamente por aquellas calendas más bien cariz de vindicación personal²⁷. Unamuno siente que su deber ante la sociedad ha de orientarse hacia la reflexión en torno al destino del hombre tras la muerte.

Se erige así en conciencia de la colectividad; no al modo del intelectual al uso, sino como voz profética, privilegiada por la hondura de su excepcional visión. Este esfuerzo exegético aplicado al sentir religioso de su pueblo, que le insta a la expresión poética, resulta coetáneo de la análoga empresa que cuajaría en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). ¿No cabría reconocer en tal empeño trazas de la *Völkerpsychologie*²⁸, una de las vetas más robustas de su formación positivista, reorientada en sentido trascendente?

El enunciado del propósito del autor deviene expresión de su concepción esencial del cristianismo: la aposición “su cristología realista” establece la identificación entre “fe” y “cristología”, esto es, entre el contenido de aquélla y el culto a Cristo²⁹. Tal propósito habría de concretarse en “una cosa cristiana, bíblica y... española”. El vocablo “cosa”, palabra *omnibus* por excelencia, revela una indefinición que más que a dubitaciones responde a la radical novedad —se entiende que en el Parnaso hispano— de tal empresa poética. Y efectivamente, la inspiración bíblica no es habitual en la poesía española —tal vez sea ésta una de sus carencias más importantes—.

27 Su cese como rector de la universidad salmantina fue el detonante de una lucha sin cuartel contra la monarquía. Véase el esclarecedor análisis de Jon Juaristi, *op. cit.*, pp. 334-336.

28 Que se plasma, sobre todo, en *En torno al casticismo* (Jon Juaristi, “Unamuno. Casticismo e intrahistoria”, *Espaciosa y triste. Ensayos sobre España*, Madrid, Espasa, 2013, pp. 203-205).

29 Con la concisión propia más bien de una exposición dogmática, enunciaría así tal idea en lo que había de ser la expresión acabada de su concepción del cristianismo: “La cristiandad fue el culto a un Dios Hombre. [...] La pasión de Cristo fue el centro del culto cristiano” [Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo* (1925), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 38].

Dicha inspiración es esencial en el gran poema unamuniano. Se manifiesta externamente en la cita continua de numerosos *loci* del Antiguo y el Nuevo Testamento: el autor se cuidó de explicitar los lugares bíblicos aducidos en el margen de los versos. Pero más allá de una patencia literal, los textos bíblicos ofrecían un modo discursivo, una forma de articular los contenidos desarrollados en el poema. En ellos se revela el ávido y apasionado lector de las Escrituras que, entre 1897 y 1899, había proyectado unas *Meditaciones evangélicas*, de las que sólo redactó tres³⁰.

Siempre presente la preocupación por España: Unamuno vindicaba para su poema una inspiración esencialmente patria³¹. Su españolidad residía fundamentalmente en la figura del pintor Velázquez, la más excelsa manifestación del arte pictórico nacional, en cuyos cuadros supo captar e inmortalizar la realidad de su tiempo, abstrayéndola de la temporalidad histórica, trasunto de esa tradición eterna sobre la que el rector salmantino construyera su teoría o visión de la historia.

Y sin embargo, ¿cuán distintos el Cristo velazqueño y aquellas imágenes que atraían la devoción popular y en que se objetivaba en forma plástica la “cristología realista”! No deja de tener su traza de paradoja el que Unamuno proclame la españolidad de un poema que toma como base de inspiración la representación de Cristo crucificado menos “castiza” de la pintura española³². Mas esta se resuelve al punto si se repara en el hecho de que el Cristo velazqueño ha venido a ser en España la imagen más popular del Crucificado, en virtud de una cautivadora belleza que subyuga tanto al experto en arte como al profano³³.

30 Miguel de Unamuno, *Meditaciones evangélicas*, ed. Paolo Tanganeli, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006, p. 19. Integran dichas meditaciones “glosas neotestamentarias y confesiones autobiográficas” (p. 16).

31 En carta dirigida al poeta Teixeira el 20 de febrero de 1914, al reiterar su proyecto poético, restringe la identidad colectiva: “Es un intento de formular poéticamente el sentimiento religioso castellano, nuestra mística” (Manuel García Blanco, *op. cit.*, p. 213). He aquí una conspicua manifestación castellanocéntrica.

32 Aunque para valorar la originalidad del Cristo velazqueño hay que tener en cuenta que se ajusta a las recomendaciones que hiciera su suegro Pacheco en el *Arte de la pintura*, a la vez que constituye una adaptación de una composición de éste, *Cristo en la Cruz*, que se halla en Granada (Jonathan Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 161).

33 De su popularidad por los años en que Unamuno era adolescente, ofrece un inte-

2. A VUELTAS CON LA IMAGEN DE CRISTO

No era ésta la primera vez en que una imagen de Cristo en la cruz servía de inspiración para una composición poética. Ya en sus *Poesías* figura un poema —que data de 1899, según se indica en el subtítulo³⁴— en que una imagen del mismo jaez sirve de estímulo para una meditación religiosa que, como en el caso del Cristo velazqueño, incorpora una dimensión colectiva, un afán de comprensión de la piedad de sus coterráneos. Mas conviene precisar que, por un lado, la imagen, la rústica y tosca talla del crucificado, forma parte de un conjunto plástico, la ermita enclavada en su entorno paisajístico (valle, encina), cuya evocación conduce a una mística ensoñación; y que, por otro, se evita la descripción de la misma, el ejercicio retórico de *ékphrasis*. Las notas descriptivas se reducen a una esencial valoración; ponderan sobre todo la tosquedad ajena al arte académico (“torpe bosquejo de carne tosca”), a la vez que se destaca la capacidad de concitar la “sencilla fe” del pueblo, que dejaba sus exvotos pendientes del madero del crucificado³⁵. La forma plástica, pues, atrae al poeta solo como expresión metonímica de la fe popular. No hay apreciación —lo que no implica insensibilidad³⁶— estética, en la medida en que la comparación con el idealismo formal clásico (“los que con arte y juego / poema hicieron de la humana forma”) se subordina

resante testimonio Galdós, quien al describir el gabinete donde Joaquín Pez recibió a Isidora, la protagonista de *La desheredada*, entre los hermosos y finos muebles, divanes, alfombras y figuras de bronce, destacó el Cristo de Velázquez [Benito Pérez Galdós, *La desheredada* (1881), Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 183].

34 Miguel de Unamuno, “Recuerdo del 21 de mayo de 1899” (“El Cristo de Cabrera”, *Poesías*, p. 78).

35 Miguel de Unamuno, “El Cristo de Cabrera”, p. 81.

36 Es más, cuando Unamuno reflexiona en prosa a propósito de una imagen religiosa, precisamente un Cristo que había sido retirado de su exposición a los fieles por considerarse indecoroso, el curso de la meditación se adentra en cuestiones de orden estético, proponiendo una curiosa teoría de la fealdad: “Lo sujeto a moda es lo feo, no lo bello” [“El Cristo de San Juan de Barbalos” (1914), *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 87-91 (p. 88)]. Tal vez la afirmación de Unamuno obedezca a la nueva estimación de lo feo que introdujeron las vanguardias artísticas (véase al respecto Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, pp. 365-390).

a la ponderación de una rusticidad correlativa de la sencillez de la fe popular.

Lo novedoso de *El Cristo de Velázquez* reside, pues, no sólo en la magnitud épica del poema, sino en el amplio vuelo de la inspiración de la que éste brota. En virtud de la extraordinaria belleza del lienzo velazqueño, Unamuno se desasía de los condicionamientos de la piedad popular que imponían las imágenes de Cristo que le inspiraran anteriores poemas, pues la fe agónica de su pueblo trágico les confería como contexto devocional ese patetismo ajeno a la serenidad velazqueña³⁷. Ello le permitía la expresión de una sensibilidad religiosa que trascendía las manifestaciones más castizas del catolicismo español para aspirar a un simple cristianismo de sólido fundamento bíblico: esa “cosa cristiana, bíblica” que constituyera el proyecto de su texto.

3. PALINODIA CRISTOLÓGICA

No se le escapaba a Unamuno ciertamente la excepcionalidad iconográfica del Cristo velazqueño, cuya serenidad le apartaba radicalmente de aquellas imágenes patéticas en las que veía materializada, expresada en forma plástica, la fe de su pueblo:

... Represéntannos
cual de azogado en contorsión tu imagen
los que temblando ante la muerte vieron
al Juez en Ti: mas este hombre asentado [...]
Te vio como si a Apolo, con el alma
sólo atenta mirando a abastecerse
con la clara visión... (I, II)³⁸

37 Y en efecto, se ha señalado que la elección de la imagen velazqueña respondería a que expresaba la “paz y sosiego que nunca tuvo” Unamuno (Antonio Sandoval Ullán, “*El Cristo de Velázquez* como única vía de acceso a Dios”, en *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra. I*, ed. Ana Chaguaceda Toledano, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 38).

38 Las citas se hacen por la edición de Ana Suárez Miramón [Miguel de Unamuno, *Poesía completa (1)*, pp. 351-430], indicándose parte y sección.

Unamuno destacaba el fuerte contraste entre el patetismo de la imagen que mostraba el trance agónico del Cristo sufriente, de aquellos Cristos que representaban la dimensión trágica de la Pasión, con el velazqueño³⁹. En el culto del Cristo agonizante veía reflejada la índole de la fe del pueblo español, proyección de su más genuina idiosincrasia, agónica y polémica⁴⁰ —curiosa proyección del yo en la colectividad—. Ahora bien, en esa indagación en la veta trágica de la religiosidad española, Unamuno daría una vuelta de tuerca más a propósito del Cristo yacente, imagen que estaba en la iglesia de Santa Clara, en Palencia, y que le inspiró un poema en que ahondaba en la cristología hispana⁴¹. Se trata de Cristo muerto, cuyo formidable aspecto conduce la meditación a extremos nihilistas, a propósito de la exacerbación de la cualidad térrnea de la imagen⁴².

Unamuno, al rememorar la composición de este poema a propósito de su visita a Palencia, en agosto de 1921, confiesa “cierto remordimiento de haber hecho aquel feroz poema”⁴³. Tal vez sea más exacto referirse a una alerta, a un cierto temor ante la deriva nihilista a que lo conducía una meditación guiada por la fuerte impresión sentida ante la siniestra imagen, que eliminaba la apertura a la trascendencia, la superación de

39 Destaca la naturaleza trágica de los Cristos españoles en *La agonía del cristianismo*, p. 30. Es probable que la identificación de tales Cristos con el que clamó “*Consummatum est!*” (p. 30) derive de la lectura del estudio pionero sobre Velázquez del historiador alemán Justi (1832-1912), quien señalara cómo la honda impresión que el Cristo velazqueño produce en todo espectador procede del “movimiento de la cabeza, que se hunde en el *Consummatum est*, la única sombra” [Carl Justi, *Velázquez y su siglo* (1888), Madrid, Espasa, 1999, p. 339]. No ha de ser casual que de las palabras pronunciadas por Cristo en la cruz sólo desarrolle Unamuno en su poema precisamente éstas (II, II). Unamuno conocía la obra del historiador alemán: la cita en *Niebla* (1914), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 173.

40 “Hay en mi patria española, en mi pueblo español, pueblo agónico y polémico, un culto al Cristo agonizante...” (*La agonía del cristianismo*, p. 31).

41 Incluyó su versión en prosa en Miguel Unamuno, *Andanzas y visiones españolas* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 267-270. Referencias asimismo en las pp. 222-223 (precisa descripción de la imagen en la p. 222).

42 Porque precisamente constituye la negación de la apertura a la trascendencia que ofrece Cristo con su Resurrección: “Este Cristo inmortal como la muerte no resucita; ¿para qué?, no espera sino la muerte misma” (*Andanzas y visiones*, p. 267).

43 Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones*, p. 223.

la mortalidad —con la eficaz reiteración del vocablo “tierra”, que evoca metonímicamente la muerte, en lugar de lecho germinal y vital—. Y de tal retractación brota la inspiración de *El Cristo de Velázquez*⁴⁴.

Pero no menos española consideraría la cristología más humana del magno poema. En su introducción viene a reiterar su idea de la imagen religiosa como expresión de la fe del pueblo: mediante la forma plástica “con líneas y colores dice / su fe mi pueblo trágico”⁴⁵. Velázquez es una especie de caja de resonancia de la voz del pueblo español. No deja de haber cierta inconsecuencia entre la afirmación de la índole trágica de la religiosidad española y su identificación con un Cristo cuya iconografía no concuerda con el patrón patético de los Cristos sufrientes, sangrantes, agónicos en definitiva.

Es más, Unamuno afirma la naturaleza apolínea de Cristo. No se vea en ello referencia erudita a la transferencia de la iconografía y rasgos de Apolo a Cristo⁴⁶, sino más bien a la categoría estética de lo apolíneo, opuesto a lo dionisíaco⁴⁷. El poeta —y titánico intelectual— quería destacar la radical diferencia entre el Cristo velazqueño, cuyo cuerpo impresiona por su serenidad, y aquellos otros representados mediante gestos de violenta crispación para transmitir el dolor y el sufrimiento a que se acogía la trágica fe española. El recurso a conceptos estéticos para

44 Aunque el propio poeta la limita a “la obra más humana de mi poema *El Cristo de Velázquez*” (Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones*, p. 223).

45 Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez*, p. 351. Apelar a la teoría del cerebro bicameral para dar razón de “líneas y colores”, como hace Eliezer Oyola, *Imagen y Palabra: en torno a “El Cristo de Velázquez” de Unamuno*, Bloomington, Palíbrio, 2012 (ed. electrónica), p. 13, es un disparatado anacronismo. Para quien practicó la pintura, líneas y colores son simplemente materia plástica.

46 Aunque tal vez haya que plantearse si pudo estimular dicha identificación la cualidad que se atribuía a Apolo de arrebatar seres humanos a la muerte, que en su hijo Asclepio se torna directamente capacidad para resucitar a los muertos, como se refleja en la tragedia *Alcestis* (Eurípides, *Alcestis*, en *Tragedias*, I, ed. Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 121-123).

47 Sobre tal oposición hacía pivotar Nietzsche la adecuada intelección del desarrollo del arte [Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (1870), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 41]. Se ha interpretado asimismo la referencia a Apolo como «visión de amor que toma forma en la obra de arte» [Ciriaco Morón Arroyo, «*El Cristo de Velázquez* de Unamuno», *Bitarte*, 22 (2000), p. 114].

ponderar la singularidad del Cristo de Velázquez revela una sensibilidad artística⁴⁸ que late en el impulso inicial de la composición.

La subyugante belleza del Cristo de Velázquez vino a ser como el norte que guiaba la meditación cristológica del poeta: su clara luminosidad mantenía el rumbo, en la senda de una visión más humana de Cristo, evitando las derivaciones nihilistas a que conducía el patetismo de la imaginería castiza. La universalidad de la imagen velazqueña permitía superar las limitaciones de un catolicismo castizo en aras de un cristianismo que, sin ulteriores condicionamientos confesionales, integrara en su inequívoco fondo católico elementos protestantes.

4. EN LA TÓPICA DEL EXORDIO

El Cristo de Velázquez presenta un indudable carácter épico, no sólo por sus dimensiones de gran poema, sino por el vigor, la fuerza del sentimiento que lo inspira, que confiere calidad heroica a una voz que clama e impetrta ante un Cristo silente. Unamuno era consciente de dicha índole épica —el uso del verbo “cantar” para designar el quehacer del poeta es revelador de su propósito de situarse en la tradición que para las lenguas románicas arranca del célebre primer verso de la *Eneida*— y por ello incorpora al menos uno de los rasgos formales propios de tal género, el apóstrofe, en demanda de inspiración:

Mi lengua abrasa, y como llama ardiente
cante con sones de alas de los ángeles
la lección que en tu carne, libro vivo
se nos enseña... (I, III)

La invocación de las Musas quedó consagrada en la tradición épica occidental con el ejemplo preclaro de Homero y Hesíodo; tanto que se mantuvo vigorosa en forma de rechazo por parte de los poetas cristianos,

48 No hay que olvidar que Unamuno recibió en su adolescencia clases de dibujo del pintor Antonio María Lecuona (1831-1907), pionero del costumbrismo vasco (Jon Juaristi, *Miguel de Unamuno*, pp. 103-104).

como si de inexcusable trámite se tratara⁴⁹. Unamuno se acoge a la tradición que la adapta a los imperativos de la fe cristiana⁵⁰. El poeta impetría inspiración, rapsódico aliento, ya no de criaturas paganas, sino del mismo Dios. Los imperativos “sacude” y “llena” van dirigidos a Cristo, interpelado en los versos precedentes. Ahora bien, si éste es obviamente el Cristo representado por Velázquez, el invocado con los imperativos no es exactamente el mismo. En efecto, la cita delimita el contexto de iluminación, alumbramiento, preparación para la acción apostólica. El poeta recrea⁵¹ el texto bíblico para realzar la conmoción telúrica que precede a la plenitud conferida por el Espíritu Santo para la proclamación con fe de la palabra de Dios. Lo que en el texto bíblico es narración se torna exhortación en el poema:

Sacude el suelo en que me asiento y llena
con tu divino soplo mis honduras,
para que con franqueza y sin rebozo
diga tus dichos con mi voz más alta. (I, III)⁵²

Es de notar la *amplificatio* del sintagma “cum fiducia” mediante hendíadis, que sirve para reorientar la verdad del verbo apostólico hacia la sinceridad de la voz del poeta. El poeta pide a Cristo que llene su espíritu de su divino háito para que pueda proclamar su palabra, esto es, construir su poema. Diríase, pues, que Unamuno reproduce la fórmula que acuñara Jorge Manrique, quien en su inmortal elegía declinó las “invocaciones de

49 Véase Ernst Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), Madrid, FCE, 1981, t. I, pp. 324-348.

50 No resulta exacta, pues, la afirmación de que el gran poema de Unamuno carece del “prólogo que, tanto en Milton como en Klopstock, imita explícitamente a Homero y Virgilio” (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 64). Milton invoca efectivamente a la Musa celestial (*Lost Paradise*, I, v. 6), pero Unamuno a Cristo, impetrando nada menos que el don que el Espíritu Santo concedió a los apóstoles (I, III).

51 Juan Guillermo Renart, *El Cristo de Velázquez de Unamuno: Estructura, estilo, sentido*, Toronto, Anejos de la Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 1982, p. 47.

52 Cfr.: “Et cum orassent, motus est locus in quo erant congregati: et repleti sunt omnes Spiritu sancto, et loquebantur verbum Dei cum fiducia” (*Actus Apostolorum* 4, 31).

los famosos poetas” para acogerse a la inspiración de Cristo⁵³, sólo que omitiendo el rechazo expreso de las musas.

Unamuno duplica la invocación en demanda de inspiración con una referencia veterotestamental (*Ezequiel 3*) que complementa la anterior neotestamentaria. Y es que debía tener muy presente al profeta Ezequiel, quien utilizó profusamente la expresión “hijo de hombre”, con la que asimismo Unamuno apostrofa a Cristo (I, ix) —sólo que en el libro del profeta se refiere a éste mismo—. Hubo de impresionarlo vivamente el pasaje citado, que refiere su vocación y misión del profeta: la imagen en que una mano le conmina a comerse un documento enrollado. La serie de asociaciones que posee un vigoroso potencial semántico.

La segunda invocación se inicia con una afirmación: “Mi lengua abrasa” (I, III). Si se trata de expresión metonímica para referirse a sed, metáfora del deseo de Dios⁵⁴, el poeta estaría declarando su ansia divina: la inspiración se nutre así de un intenso y vivo anhelo religioso. A la declaración sigue una exhortación —pues al subjuntivo “cante” habrá que otorgarle valor yusivo, antes que desiderativo—. El poeta se impone a sí mismo un rapsódico cometido, que se va a aplicar a “la lección que en tu carne, libro vivo / se nos enseña” (I, III): lo plástico y lo verbal inextricablemente unidos. Tras haber delimitado el objeto de su poema en las secciones I y II, con la presentación del inmortal cuadro, define en la III con mayor precisión sus contenidos. Para ello recurre a la metáfora que identifica a Cristo con un “libro vivo” —fundamentada en su naturaleza de “logos”, palabra—. Y si el cuadro se mira, el libro se lee: de la visualización de la imagen plástica se pasa por vía metafórica a la del entramado verbal, de la contemplación del cuadro, a la lectura del libro —pues el vocablo “lección” habrá que interpretarlo tanto en el sentido de “lectura” como en el de “enseñanza”—.

Y en ese punto se introduce la exhortación propiamente dicha:

Déjame este rollo
comer con hambre, y luego de mi boca

53 Revitalización del viejo tópico por obra de un gran poeta, según Ernst Robert Curtius, *Literatura europea*, I, p. 340.

54 Cfr. *Psalmi* 42, 3. Relaciona, en cambio, la expresión con los otros términos del verso que realzan la imagen de fuego, expresión de “fuerza espiritual purificador” (Juan Guillermo, *op. cit.*, p. 48).

la miel destile de la dulce mangla
de tu costado. (I, III)

Diríase preparada la cita de la vocación profética de Ezequiel, que se adapta a este preciso contexto proemial: imagen bizarra que rezuma el temple agreste y áspero de los profetas hebreos. Ezequiel es impelido a comer por la mano cominatoria (*Ezequiel 3,1*), a diferencia de Unamuno, que reclama de Cristo que le deje engullir “este rollo”⁵⁵. El apremio bibliófago⁵⁶ al que le impele el hervor religioso desencadena una serie de asociaciones que potencian el mensaje cristológico contenido en el exordio.

El déictico “este” remite al “libro vivo” del verso anterior, metáfora de la carne, del cuerpo de Cristo, de manera que el conato de bibliofagia adquiere inmediatamente sentido eucarístico: el “rollo” se torna así hostia y la invocación en demanda de inspiración, comunión. En virtud de la palabra poética, el libro se ha convertido en el cuerpo y la carne de Cristo. El ademán retórico deviene de este modo rito eucarístico.

No termina ahí la serie de imágenes proemiales. Asimismo, un símil del texto de Ezequiel se adapta al contexto cristológico. Para el profeta el rollo es tan sabroso como la miel (*Ezequiel 3, 3*). Unamuno atribuye a esa meliflua calidad un sentido ulterior, más allá de la ponderación de la palabra poética que se propone enunciar, pues a la interpellación directa (“Déjame”) se añade una indirecta (“destile”), ya que el verbo en subjuntivo tiene valor yusivo —equivaldría a “y haz que destile”—. En la exhortación, la imagen se hace plena realidad: la palabra contenida en el rollo ya no es sólo como la miel, sino que se transforma en miel misma, que al punto se transmuta metafóricamente en la sangre y el agua que brotó del costado de Cristo traspasado por Longinos (*Secundum Iohannem 19, 34*). Violento quiebro semántico mediante imagen tan bizarra como la veterotestamental: de la boca del poeta brota la sangre y el agua de Cristo, lo que inevitablemente suscita una connotación eucarística. Las metáforas se van sucediendo así en apretado ritmo de reflejos semánticos.

55 Exacta traducción de “*involutus liber*” (*Ezequiel 2, 9*).

56 Debía de fascinar a Unamuno la bizarra imagen bíblica, ya que la asume en su concepción vitalista de la lectura: “Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida” (Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 105).

El poeta, puesto en trance proemial sobre el que gravita la tradición del exordio épico, declara su aspiración a una expresión poética de dulces cualidades, las adecuadas para la alta misión que se propone, para las cuales articula una red de significantes que las realzan⁵⁷. No hay que perder de vista la naturaleza retórica de la “dulzura”. El término *dulcedo* poseía una precisa significación en la teoría retórica: constituía una de las manifestaciones del *ornatus suavis*⁵⁸. La aspiración poética en su faceta más propiamente retórica se revestía de imágenes bíblicas y litúrgicas, encaminando la misión del poeta, proclamada en el exordio conforme al canon épico de la tradición occidental, a los territorios de la vocación religiosa.

Efectivamente, la interpelación se prolonga, como *amplificatio*: no sólo miel, dulce sangre del Redentor, sino ríos de agua, que, vinculados por vía intertextual con las que anunciaría Jesús (*Secundum Iohannem* 7, 38), vienen a identificarse con el propio poema, “estos mis versos” (I, III). El fluir de la inspiración poética ya no parte de la boca que canta con épica tesitura, sino de lo más profundo de su ser, concretado en las “entrañas”⁵⁹. La hipérbole confiere especial intensidad a la expresión. El arrebato poético se torna iluminación religiosa: vocación apostólica y conciencia mesiánica.

Tras las interpelaciones en busca de inspiración, el poeta se dirige a su público, congregado en fraternal comunidad —lo que confirma las connotaciones eucarísticas de las exhortaciones previas—, ante el cual muestra extrema liberalidad: lo que tiene, que ha sido recibido de Dios, lo ofrece generosamente. Si no fuera por la cita neotestamentaria a la que se acogen estos versos, diríase que en la declaración de la carencia de bienes (“Ni oro ni plata”) aflora la obsesión por la precariedad económica que agobió permanentemente a un Unamuno cargado de una numerosa prole a la que su modesto sueldo de catedrático apenas bastaba para mantener. Pero también es probable que en dicha declaración gravitara el recuerdo del autorretrato de Antonio Machado, donde se imagina, en el momento postrero, “casi desnudo, como los hijos de la mar”.

57 Como revela el fino análisis estilístico de Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 50.

58 Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, p. 90.

59 Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 51. Habría que añadir a los matices estilísticos allí analizados la índole hiperbólica de la imagen, que confiere especial intensidad a la expresión.

De este modo, la épica invocación en demanda de inspiración es reveladora de las aspiraciones del poeta y de la conciencia de su función social⁶⁰. Aceptada la sinceridad de la impetración —pues no cabe interpretarla como mera máscara literaria—, se confirman las aspiraciones mesiánicas de Unamuno. Mas a diferencia de esa alta misión que en confidencia epistolar confiaba a su amigo Múgica, en la que se atribuía un papel mentor en el panorama intelectual español de comienzos de siglo, pasados casi dos decenios reformula el sentido de su misión espiritual, que adquiere en este exordio un inequívoco cariz religioso, por más que nunca la dimensión religiosa estuvo ausente de sus proyectos activistas⁶¹, sólo que ahora los formula en unos términos trascendentes a los que el verso y las resonancias escriturarias confieren aura visionaria, mesiánica.

5. DE LA ÉKPHRASIS A LA CONTEMPLACIÓN

El título genera inevitablemente las expectativas de un lírico recrearse en las cualidades plásticas del cuadro, de un demorarse en la celebración poética de la belleza de las formas conseguida mediante el extraordinario dominio de la luz y el color, lo que, en definitiva, la tradición retórica denominaba ékphrasis. Este término, tecnicismo cuyo equivalente latino es *evidentia*, tiene el significado de detalle vivo de la descripción, propio de un testigo ocular⁶², que luego se restringió para designar la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica⁶³. Este último concepto

60 Reconocida la prosapia retórica de la invocación, se hace innecesario postular el “carácter evangélico del hablante poemático” (Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 47): el hablante poemático no deja de ser en ese momento poeta épico. Y, dado el contexto, más que “evangélico” sería dicho cariz en todo caso “apostólico”.

61 Incluye acertadas consideraciones sobre las aspiraciones personales de Unamuno que convergen en el poema, “las tres supremas pasiones de la vida: política, poesía y religiosidad”, Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, pp. 59-66. José Luis L. Aranguren, *op. cit.*, p. 253, afirma el “templo de reformador religioso” de Unamuno. Es ésta una dimensión esencial de la personalidad de Unamuno que queda preterida en la meritoria biografía escrita por Jon Juaristi.

62 Heinrich Lausberg, *op. cit.*, 1983, p. 180.

63 Se han señalado otros dos significados más: testimonios antiguos de ejercicio retórico de descripción de obra de arte y/o de arquitectura y textos antiguos que versan

tendría una importancia destacada en la cultura humanística por cuanto permitía vincular pintura, y artes plásticas en general, con la retórica, disciplina nuclear de los *studia humanitatis*, y, por tanto, atribuirles un rango intelectual, la construcción de un discurso teórico, que las alzaba sobre la mera condición artesanal. A su vez, se consolidaba como ejercicio retórico que permitía al literato mostrarse experto en arte.

El Modernismo, que proclamaba la integración de las artes en la creación literaria, de manera que la palabra poética suscitara sensaciones plásticas, sería terreno abonado para el cultivo de este ejercicio retórico. Ahora bien, ni a Unamuno le atraía la pintura como tema o motivo poético —lo que no anula una sensibilidad por la forma plástica que se revela en sus descripciones paisajísticas—, ni en *El Cristo de Velázquez* se practica en rigor la ékphrasis (a menos que por tal se haga pasar cualquier referencia por banal que sea a un cuadro).

Descripción como tal del Cristo velazqueño no se halla en el poema de Unamuno —excepción hecha de la melena que oculta la mitad derecha del rostro abatido de Cristo, el rasgo icónico más característico⁶⁴—. En cambio, en la primera parte, el poeta ha seleccionado la cualidad plástica más relevante del cuadro: una esplendente luminosidad por contraste sobre un fondo tenebroso, que le confiere calidad ebúrnea al cuerpo del Crucificado. Ahora bien, en vez de aplicarse al pormenor descriptivo, de demorarse en la forma lograda a través de “líneas y colores”, el poeta capta la cualidad en abstracto y la erige en una suerte de motivo conductor que preside toda la primera parte del texto.

Desde la sección IV a la XXXVIII aparece en la mayoría de ellas el adjetivo “blanco” o el sustantivo “blancura” referidos a Cristo, representado en múltiples metáforas, y la imagen de la luna y el lirio —variantes pueden considerarse el adjetivo “plateadas” (XXIX) y los verbos “brilla” (XIV) y

sobre arte en general (Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Londres-Nueva York, Routledge, 2009, p. 6). Es de notar que la ékphrasis practicada por los retóricos bizantinos se aplicaba a imágenes de santos (Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996, p. 128)

64 Ya señalado por Carl Justi, *op. cit.*, p. 339, como el detalle que al romper la perfecta simetría produce fuerte impresión al espectador.

“relumbra” (xxviii) —. Las citas bíblicas que encabezan las secciones iv y v remachan la idea de blancura y luminosidad, a la vez que explicitan su sentido. Como contraste aparece el adjetivo negro en dos secciones (x, xxi)⁶⁵. Escapan a las notas coloristas las secciones xi, xxxiii, xxxiv y xxxv. La insistente recurrencia de tales notas coloristas o lumínicas a lo largo de toda la primera parte del poema produce la sensación de una veladura extendida para fijar verbalmente el tono albo, luminoso del Cristo velazqueño. El uso del color y de la luz (brillos, relumbres) constituye la deuda verbal más acusada con respecto al Cristo de Velázquez⁶⁶. Mas el punto, la cualidad plástica, trasciende su significado, subordinado a la expresión del sentimiento religioso español. Y efectivamente, no obedece a casualidad que la última sección de la primera parte termine con la palabra “sol”, donde converge la imaginería cromática de la primera parte.

Las notas descriptivas concretas del cuadro de Velázquez se limitan a la negra melena (I, iv; I, xxxi) y a los cuatro clavos (I, xxxvii): mera referencia sin desarrollo descriptivo. Sólo para la melena se recurre a la metáfora (I, iv) y al símil (I, xxxi) para identificar su negrura con la noche, mientras que con respecto a los clavos, únicamente constata su número —peculiaridad iconográfica— ya trascendido en sentido anagógico. Rasgos aislados, pues, que no se corresponden con el detalle vívido propio de la ékphrasis.

En la tercera parte del poema cabe hallar un desarrollo más cercano al contenido de la ékphrasis: cada sección lleva un título que hace referencia a diferentes elementos de la imagen pictórica, dispuestos en una secuencia que sigue el curso de la mirada que contemplara el cuadro de Velázquez, desde el rótulo (III, i) hasta los pies (III, xxvi), cerrándose la sección con la panorámica general de la cruz (III, xxvii).

El poeta evoca los diferentes elementos de la representación pictórica en el marco de una imagen, símil o metáfora, arranque lírico de la meditación cristológica. Así, la sección de la corona comienza directamente con la

65 Asimismo en la sección xxxi, en la que la negra melena del Nazareno realza precisamente la blancura de su cuerpo: “... la melena, negra cual la noche, / del blanco Nazareno...”

66 Y no el poder sugestivo de la metáfora lunar, señalado por Calvin Cannon, “The Mythic Cosmology of Unamuno’s *El Cristo de Velázquez*”, *Hispanic Review*, XX-VIII.1 (1960), p. 30, que sólo en sentido traslaticio cabría aceptar.

expresión de la comparación, espléndida imagen de dimensiones cósmicas que, a su vez, posee connotaciones religiosas por lo que atañe a la idea de peregrinación:

Como en el cielo de la noche el trecho
del áureo camino de Santiago
—polvo de estrellas—, va sobre tu frente
la corona de espinas irradiante
de luz... (III, ii)

A continuación, yuxtapuesta, una metáfora más convencional, más propia de la imaginería tradicional: las espinas son los pecados (III, ii). La meditación se va tejiendo así mediante una sucesión de imágenes.

En cambio, se abre la sección de la frente nombrando el elemento seleccionado dentro de la ecuación metafórica: “Tu frente es el hastial de la basílica / que es tu cuerpo” (III, v). En la siguiente, la imagen metafórica se presenta como inciso dentro de un enunciado en que se ha trascendido la forma plástica en mística contemplación.

No hay, pues, descripción propiamente dicha. Los elementos seleccionados podrían ser los de cualquier representación de Cristo crucificado: corona de espinas, clavos, madero, brazos abiertos... No le interesa a Unamuno la maestría pictórica de Velázquez. Una vez mencionado el elemento en cuestión, sin la menor precisión acerca de su concreta manifestación formal en el cuadro, emprende el vuelo meditativo hacia las honduras cristológicas. La forma plástica es inmediatamente trascendida en la búsqueda de un significado místico.

Sólo cabe constatar pormenor descriptivo en detalles originales del Cristo velazqueño. En primer lugar, la melena. Frente a la metáfora de I, iv, recurre ahora al símil, al que se yuxtapone, a su vez, otra metáfora, en un incesante encadenamiento de imágenes:

Sobre tus hombros cae como cascada
de vida desbordante tu melena
virgen de nazareno; esa gavilla
morena de opulencia... (III, iv)

La nariz asimismo ofrece cierto detalle descriptivo, pero es sólo aparente⁶⁷, un mínimo rasgo caracterizador, el corte, al servicio de la meditación cristológica mediante el símil que apunta a señalar la antítesis “luz - tinieblas”, que recorre el poema. La forma de la nariz se diluye en la imaginería cristológica. En cambio, sí se ajusta a la especificidad iconográfica del Cristo velazqueño la mano derecha. Con fina intuición, Unamuno capta el rasgo característico, peculiar del cuadro de Velázquez. Las manos de las que fluye la sangre (III, xx) son las de cualquier crucificado. Y muy significativamente antes de que se complete la metáfora —“dos fuentes / que manan sangre” (III, xx)—, intensa evocación de su historia; manos benefactoras, taumatúrgicas, amorosas: la contemplación de la imagen pictórica conduce inmediatamente a la meditación cristológica, a través del recuerdo de episodios de la vida de Jesús. No hay momento para la fruición —o, al menos, ponderación— estética. En cambio, la mano derecha, con su dedo índice más extendido que los demás, es sólo la del Cristo velazqueño. Pero al punto la forma plástica deviene símbolo; ya no es mano de supliciado, sino de maestro que guía la lectura:

El dedo acusador de tu derecha
desde el guión del leño, nos advierte
lo que hay escrito en el eterno libro
de la vida. (III, xxi)

Pero lo que muestra inequívocamente el desinterés del poeta por describir el cuadro desde un punto de vista estético es la referencia a elementos no patentes sino latentes, como es el caso de los ojos. Ciertamente, la sección se inicia con la acción que causa la ocultación de los ojos: se velaron con la muerte (III, vii). Mas las consideraciones que conforman la sección giran en torno a los ojos vivos, los de Jesucristo vivo, líricamente evocados⁶⁸. En ese juego espectral, del Cristo representado se pasa al Cristo real, para volver de nuevo al representado⁶⁹. Más decisiva al respecto es la sección dedicada a la verja, oculta por el lienzo que ciñe la cintura. El poeta parece

67 “Y entre esos ojos que se pliegan brilla, cual un cuchillo, tu nariz; su corte / como raza de luz, de las tinieblas / arrancada...” (III, ix).

68 “Eran / tus ojos, como el cielo azul, azules” (III, vii).

69 “... y ahora el velo blanco / de los caídos párpados...” (III, vii).

alejarse del cuadro de Velázquez para forjar su propia iconografía, desde la cual desarrolla su meditación cristológico. Sólo por vía metonímica se justificaría la audaz referencia a los genitales del Salvador, base para otra no menos audaz imagen: el acto genésico con la Humanidad, representada como esposa, con que se supera la muerte.

... con ella [= virilidad] al cabo
la Humanidad esposa conociste⁷⁰
y su esposo de sangre te obligaste.
¡Sin ti, Jesús, nacemos solamente
para morir; contigo nos morimos
para nacer y así nos engendraste. (III, xxiv)

No se ofrece, pues, descripción del cuadro, sino simplemente referencia a los elementos esenciales de la iconografía habitual de Cristo crucificado, con sólo dos notas específicas de la representación velazqueña: melena y mano derecha. Así, antes que cultivar el artificio retórico que parece prometer el título, Unamuno viene en realidad a seguir un modo de meditación similar al que practicara Jacqueline Pascal (1625-1661) sobre la muerte de Jesús: elaborar una reflexión mística y moral, teniendo como norte la ejemplaridad suprema de Cristo, a partir de una circunstancia, un detalle concreto de los momentos de la crucifixión (manos horadadas por los clavos, lanzada en costado...)⁷¹, que en Unamuno, en cambio, se orienta hacia la reflexión cristológico a través de la metáfora.

Y es que al poeta no parece interesarle la maestría pictórica de Velázquez —al menos como materia poética— que se manifiesta en materia y forma

70 Unamuno utiliza el sentido bíblico del término, que explica en *La agonía*: “Conocer en el sentido bíblico, donde el conocimiento se asimila al acto de la unión carnal —y espiritual— por el que se engendra hijos, hijos de carne y de espíritu. Y este sentido merece meditación” (p. 53).

71 *Le Mystère de la mort de notre Seigneur Jésus-Christ* (1651). Se trata de una obra devocional que suele editarse como complemento de la de su hermano Blaise, *Le Mystère de l'agonie de Jésus* (1655). Unamuno dedicó un capítulo de *La agonía del cristianismo* a la fe de Pascal, donde cita esta obra (pp. 85-96, cita en p. 88). Se ha señalado asimismo la inspiración pascaliana de la idea de la permanente agonía de Cristo reflejada en *Del sentimiento trágico* (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 114).

plásticas. El Cristo velazqueño no es objeto de contemplación estética, sino instrumento que conduce a la contemplación mística.

6. CLAVES CRISTOLÓGICAS

6.1. *Judaísmo y helenismo*

Para el poeta, el Cristo pintado por Velázquez representa al hombre que murió por redimir de la muerte a la Humanidad:

milagro es éste del pincel mostrándonos
al Hombre que murió por redimirnos
de la muerte fatídica del hombre;
la Humanidad eterna ante los ojos
nos presenta... (I, III)

La meditación cristológica se sitúa, pues, en la órbita de la cuestión esencial de Unamuno: la suerte ulterior del hombre tras la muerte. En *Del sentimiento trágico* sostiene que toda la cristología se formó en torno al dogma, de cuño paulino, de la resurrección e inmortalidad de Cristo, a la vez que lo específicamente cristiano es el descubrimiento de la inmortalidad, preparado por los procesos religiosos judaico y heleno⁷². Esta fusión de elementos judíos (fe en la eternización del hombre individual sobre la base de la fe en el Dios personal) y griegos (idea de la eternidad del alma), que encarna san Pablo y constituyen la matriz del cristianismo, constituye uno de los principios básicos de su reflexión sobre la esencia del cristianismo —y del catolicismo—, que en *El Cristo de Velázquez* presenta un desarrollo poético.

No ha de ser casual que precisamente la segunda sección del desarrollo de la meditación cristológica de la primera parte del poema (I, v) plantee en clave lírica lo que en el ensayo era trabada exposición. Reitera la condición humana de Cristo, Hombre por antonomasia, que constituye el encuadre de la meditación netamente establecido en la sección anterior, y a partir de ahí va infiriendo la fusión de la religiosidad judía y helénica

72 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico*, pp. 72-73.

mediante el engarce de proposiciones que se reflejan mutuamente⁷³: Cristo es el Hombre en quien se refleja el sol divino, luego el hombre se diviniza; los dioses del Olimpo, reflejo de la Humanidad, reciben, por tanto, la luz divina; tal juego de reflejos posibilita hermanar a Isaías con Homero y a Daniel con Sócrates en la busca del hombre.

Eres el Hombre,
y en tu divina desnudez nos llega
del sol encegador la eterna lumbre.
Tú al retratar a Dios nos pregonaste
que somos hombres, esto es: somos dioses,
y a tu lumbre, lucero de las almas,
los mármoles helénicos cobraron
nueva luz, y a los dioses del Olimpo
los vimos a la busca de tu padre:
Homero de la mano de Isaías,
Sócrates con Daniel buscando al hombre. (I, vi)

En la personificación —no tanto retórica, que también, sino más bien en el sentido de que se personalizan, se encarnan en individuos concretos las ideas de judaísmo y helenismo— convergen las consideraciones desarrolladas a raíz de la referencia a los dioses helenos. Poeta⁷⁴ y filósofo, ambos griegos, y dos de los profetas mayores, los que con mayor intensidad anunciaron a Jesucristo. Poder creador humano y don profético revelado se hermanan en la busca del hombre que Cristo viene a culminar.

La expresión poética permite un engarce de ideas que trasciende la trabazón lógica del discurrir racional. A través de la imagen, de la metáfora, el poeta establece asociaciones que de manera más intuitiva

73 Con gran acierto se ha señalado que Unamuno parte del cuadro velazqueño para entrar en “un juego de espejos” (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 21).

74 Tal vez la apelación a Homero no obedezca sólo a su condición de máximo poeta de la Antigüedad griega, sino a su contribución a la formación de la idea de inmortalidad del alma, que Unamuno hubo de leer en el helenista Erwin Rohde (1845-1898), cuya obra sobre el culto del alma y la creencia en la inmortalidad entre los griegos cita elogiosamente en *Del sentimiento trágico* (p. 71). Para el análisis de las ideas de Homero al respecto, véase Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Friburgo de Brisgovia-Leipzig, Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1894, pp. 1-62.

que lógica comunican no sólo la idea que podría enunciarse en forma de proposiciones que van infiriéndose, sino otros contenidos que van asociados al poder sugestivo de la palabra poética. Así, al atribuir a Cristo el retrato de Dios, Unamuno está sugiriendo mediante metonimia que el Cristo real —su realidad se colige de que lleva a cabo un acto de creación figurativa, esto es, está en un nivel ontológico superior al objeto artístico—, no el pintado por Velázquez, es una representación de Dios, un reflejo de su ser; del mismo modo que la luna, metáfora cristológica dilecta de Unamuno, refleja la luz solar del Altísimo. Por vía metonímica se alude a la faceta creativa de Velázquez en que se mostrara maestro insuperable: el retrato. A su vez, se asocia a Dios padre y a los dioses helénicos con figuración artística: “retrato” y “mármoles”, pintura y escultura. De este modo, se sugiere que Dios es creación humana, uno de los pliegues del juego de paradojas que desarrolla Unamuno. No en vano, los hombres son dioses: la cita bíblica⁷⁵ adquiere nuevo sentido desde una perspectiva cristológica. Si la condición divina del hombre no obstaba para el salmista su mortalidad, con Cristo se enfatiza en cambio la divinidad del hombre.

A continuación, aparecen Sócrates y Cristo, que vienen a sugerir la relación entre paganismo y cristianismo en los términos de la superación de la verdad obtenida mediante la razón por el amor del Redentor, como la sucesión de descubrimiento y conquista:

La humanidad, hija de Dios, que Sócrates
con la razón, que es astrolabio y brújula,
descubriera, Tú, Cristo, conquistaste
con tu espada de amor, que es brasa pura... (I, v)

La verdad descubierta por la razón es la humanidad, esto es, la condición, la naturaleza humana, el destino del hombre. Unamuno propone una concepción evolucionista del cristianismo, como perfeccionamiento, culminación, superación de la visión del hombre fundamentada en la razón natural por la gracia conferida por Cristo. Sócrates representa la razón, “astrolabio y brújula”, metáfora marinera que encaja de modo

⁷⁵ Cfr. *Psalmi* 81, 6: “Ego dixi: «Dii estis, / Et filii Altissimi omnes. / Verum tamen sicut homines moriemini...»”.

ídóneo con la idea de descubrimiento referida a la humanidad. Revela, a su vez, una estimación positiva de la razón como medio para abordar la cuestión decisiva del hombre, a diferencia de la desafección que exhibe hacia ella en otras ocasiones. Más que afirmación de contrarios, en el presente contexto se trataría de plantear la superación de la vía racional por la cordial para dar respuesta a la cuestión esencial. Así, los antiguos habrían atisbado por medio de la razón lo que mediante la gracia alcanzaría plenitud. En este punto, diríase que Unamuno se hace eco de la revalorización que llevaron a cabo los humanistas de los mitos antiguos, considerados como expresión del universal y esencial vocación religiosa⁷⁶.

A su vez, el vínculo que se establece entre Sócrates y Cristo es asimismo deudor del pensamiento humanístico. En Sócrates vieron los humanistas la expresión más egregia de la excelencia moral de la Antigüedad, que por medio de la razón alcanzaron cotas de calidad humana parangonable a la cristiana. Es paradigmática al respecto la admiración que Erasmo de Rotterdam sentía por el filósofo griego, al punto de invocarlo por boca de uno de sus personajes como intercesor, cual santo⁷⁷. Ahora bien, Sócrates no es para Unamuno el integerrimo filósofo que acepta voluntariamente la muerte, consecuente con sus principios morales, sino el sabio que aportó el conocimiento racional del hombre, haciendo de la filosofía meditación ética. Mas, al presentarlo como precursor del mensaje cristiano, de alguna manera se está sugiriendo una calidad humana que lo acerca al Redentor.

El papel de san Pablo como engarce de helenismo y judaísmo que confluye en el cristianismo, expuesto en *Del sentimiento trágico*⁷⁸, aparece

76 Me permito remitir a Luis Fernández Gallardo, *El humanismo renacentista. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 79-81. En España, el testimonio más conspicuo al respecto sería la obra de Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta de la gentilidad* (1573), ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995 (especialmente I, III, pp. 70-73).

77 “Sí, debemos admirar realmente a un hombre con tal espíritu, ignorante de Cristo y de las Escrituras. Y por eso, cuando leo tales cosas sobre él, apenas puedo contenerme de exclamar: «¡San Sócrates, ruega por nosotros!»” (Erasmo de Rotterdam, *El banquete religioso*, en *Coloquios*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 87).

78 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico*, pp. 72-73. Nietzsche lo había expresado de modo más radical: “Con aquella insolencia de rabino que lo distingue en todo, Paulo logicizó así esta concepción...” [El Anticristo, *maldición sobre el cristianismo*]

de nuevo en el poema:

allá en su Tarso, Saulo, el fariseo,
al borde del mar Jónico, sus ojos
flacos hincaba con afán inquieto
sobre los rollos de la ciencia helénica,
para ser tu Mercurio entre las gentes. (II, vii)

San Pablo el judío asimila el saber griego para transmitir el mensaje cristiano a las gentes. Las dos facetas destacadas, estudio y predicación, adquieren especial realce merced a la expresión poética. La evocación del marco geográfico no sólo provee una concreta referencia espacial, sino que refuerza la idea del saber griego, puesto que la costa jónica fue la cuna de la filosofía; “los rollos”, el saber escrito en su materialidad gráfica, permiten presentar al otrora rabino entregado apasionadamente al estudio; la metáfora mitológica, a su vez, hace participar plenamente al Apóstol en el ámbito de la cultura griega.

Incluso en el nivel elocutivo se manifiesta la idea de la fusión de judaísmo y cristianismo. En el complejo mosaico de citas que constituye la armazón del poema se empareja una veterotestamental con la de un lírico griego, Píndaro, para expresar la precariedad de la existencia humana (III, xv).

6.2. *La clavefigural*

La profunda inspiración bíblica de *El Cristo de Velázquez* no se limita a la asunción de la fraseología escrituraria, que se erige en una suerte de lenguaje primario del poema, sino que del nivel estrictamente elocutivo se extiende al plano conceptual, proporcionando una de las claves de la construcción

tianismo (1888), Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 81]. Hubo de ser decisiva para la valoración que hizo Unamuno de la cristología paulina la lectura de Adolf von Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, Friburgo de Brisgovia, Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1888, I (*Die Entstehung des kirchlichen Dogmas*), pp. 78-84. Unamuno proyectaba, en el marco de sus meditaciones sobre el Evangelio, un ensayo titulado «San Pablo en el Areópago», del que sólo esbozó una suerte de esquema (Miguel de Unamuno, *Meditaciones*, p. 159).

del discurso cristológico. En efecto, Unamuno desarrolla su meditación valiéndose de referencias a personajes y episodios bíblicos. Mediante símiles y metáforas va trazando el perfil de su concepción cristológica. La identificación en que se fundan ambos recursos establece el vínculo entre el Antiguo Testamento y Cristo, que constituye el fundamento del concepto de *figura*, procedimiento exegético que interpreta el Antiguo Testamento como anuncio o profecía que con Cristo se consuma⁷⁹.

Y es que símiles y metáforas veterotestamentales no son simple recurso retórico, mera dicción poética, sino que apuntan a un sentido más profundo, el que se ha ido decantando en la tradición exegética que remonta a los Padres de la Iglesia y arranca de Tertuliano⁸⁰. Unamuno utiliza preferentemente la comparación, que sirve para realzar una cualidad destacada del Cristo velazqueño. En ocasiones se aplica a otro tropo, con lo que la realidad se refracta en un haz de imágenes que exploran la naturaleza de Cristo y de su misión redentora. La sucesión de imágenes exige un esfuerzo exegético merced al cual se van revelando múltiples matices que enriquecen la meditación cristológica.

Así, la nube con que se identifica a Cristo se compara con aquella que guiaba a los hijos de Israel en su éxodo (I, xv). La albura del cuerpo del Cristo velazqueño adquiere pleno sentido místico al sugerirse su función de guía de la humanidad, pues es “el sol eterno de las almas vivas” (I, iv), la luz que redime de la muerte. A su vez, las lágrimas de la Virgen Dolorosa generan un complejo juego de referencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento (I, xvi). Las lágrimas se identifican con rocío; mas la metáfora convencional se incluye en una imagen más sofisticada: las lágrimas de la Virgen que caen sobre la tierra son como rocío que empapa el vellón de un cordero —y Cristo es “cordero blanco del Señor” (I, xvi)—, que se compara con el que Gedeón puso como prueba del favor de Yahvé. El cuerpo de Cristo, empapado del rocío de las lágrimas maternas, se erige en testimonio inequívoco del favor divino, de la redención del hombre. Asimismo complejo es el símil del arpa de David (I, xv), pues se construye sobre una metáfora previa: el cuerpo, los ojos de Cristo son música y ésta

79 Es esencial al respecto Erich Auerbach, *Figura* (1938), Madrid, Trotta, 1998. Unamuno reconoció en la figura del rey David el carácter de prefiguración de Cristo (*La agonía*, p. 53).

80 Erich Auerbach, *op. cit.*, pp. 67-93.

se compara con el arpa que tañía David para calmar el mal de espíritu de Saúl. Unamuno se revela en este punto deudor de la retórica modernista, de la intensa sensorialidad sugerida mediante sinestesia. Mas trasciende el recurso poético, que se subordina a la expresión de un profundo y múltiple sentido. En primer lugar, la valoración de la música —que ya planteara en su *Diario íntimo*—, que se erige en medio de comunión del hombre con Dios. Más decisivo es el vínculo que se establece entre Jesús y David, perfecto anuncio figural, que confiere valor místico a la música, que se revela paradójica a través del oxímoron “cántico callado” (I, xv).

Especial intensidad dramática presenta la referencia a Raquel, urgida de vocación maternal, que impetraba hijos de su esposo Jacob: símil de la humanidad, anhelosa “de ser madre con Dios” (I, xxvi) y que clamaba igualmente por Cristo. Unamuno obvia la relación implícita entre Benjamín y Cristo, para revelar una más intricada entre la sepultura de Raquel y la cuna de Cristo por vía de contigüidad geográfica, sugiriendo esa “muerte que da vida”, tal y como dijera otro eximio catedrático salmantino.

Más directa es la identificación que propone la metáfora. La escala de Jacob es la cruz por “donde subían y bajaban / los ángeles” (I, xxxv): sólo la noción de ascensión es común a ambos términos, ya que a continuación se indica que la cruz es “gradería de la gloria”. El remitir a Jacob⁸¹, por quien Yahvé manifestó su predilección y lo renombró como Israel (*Genesis* 35, 9-11), epónimo, por tanto, del pueblo elegido, se realza la idea del amor que preside la entrega de Cristo al sacrificio supremo. La referencia al diluvio universal, mediante la cita expresa⁸², confiere extraordinaria grandiosidad al sentido místico del fondo oscuro del cuadro velazqueño,

81 Se ha señalado que Unamuno descubrió en la historia de Jacob una riqueza filosófica que le permitió clarificar aspectos destacados de su propia existencia (Paul Ilie, *Unamuno. An Existential View of Self and Society*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1967, pp. 234-246). Es de notar que a la hora de definir su religión, Unamuno recurre a la imagen de la lucha nocturna de Jacob: “mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con él luchó Jacob” [“Mi religión” (1907), en *Obras completas*, ed. Ricardo Senabre, t. IX (*Ensayos, artículos y conferencias*), Madrid, Biblioteca Castro, 2008, p. 52].

82 “estalladas las fuentes del abismo” (II, x) < “rupti sunt omnes fontes abyssi magnae” (*Genesis* 7, 11). Sólo más adelante se hace explícita la referencia: “y que el Señor resida en el diluvio” (II, x).

negrura que se asocia metafóricamente a la tormenta —“negro tormentoso” (II, x)—. Lo que plásticamente es vacío sobre el que destaca la albura del cuerpo de Cristo se torna violenta conmoción natural al más puro estilo romántico. Ahora bien, en vez de mantener la analogía sobre el sentido del diluvio veterotestamental, el poeta orienta su meditación para realzar en ademán titánico la grandeza de Cristo: las aguas del diluvio son anuncio del “agua / lustral de la galerna de tu muerte” (II, x). En este caso predomina la intención estética sobre la exegética.

La interpretación figural adquiere pleno sentido cuando el anuncio converge en la persona de Cristo, cuando personajes del Antiguo Testamento constituyen *figura Christi*. Cristo fue considerado un nuevo Adán⁸³. Unamuno acoge esta *figura* de dos modos diferentes. Por un lado, asumiendo como natural la identificación entre el primer padre y el Redentor, como pone de manifiesto el vocativo “mi Adán” (III, vi). Tal naturalidad designativa, como si fuese un nombre más de Jesús, explica que no quepa advertir un sentido profundo, más allá del consagrado por la tradición exegética, ni que el contexto exigiera la referencia figural. Por otro, en cambio, diríase que rechaza el vínculo establecido por la *figura*, cuando marca la diferencia entre la “obediencia pura, libre y noble” de Cristo al aceptar el sacrificio redentor y “la del siervo Adán cuando a la tierra / dobló su frente y la regó con su trabajo” (III, xi). La invocación de Adán viene a realzar la distancia entre el primer hombre y el hijo del Hombre, que halla feliz expresión en “Adán de gracia” (III, xxiv).

Se identifica asimismo a Cristo con Sansón; es “nuevo Sansón” (III, iv). El vínculo no tiene carácter místico, ni de prefiguración —y sin embargo, la denominación revela claramente su naturaleza figural: el adjetivo “nuevo” apunta a la naturaleza histórica, realista, propia de la tradición occidental⁸⁴—, sino más bien trivial: la abundosa melena de Jesús evoca la más notable cabellera veterotestamental, la de Sansón. En realidad,

83 Ofrece interesantes consideraciones sobre la presencia de Adán en el poema Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, pp. 94-95.

84 En oposición a la alegórica y espiritual de la tradición oriental, representada por Orígenes. Véase al respecto Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 78. Mas resulta compatible con el sentido místico, pues tal melena “es de tu fuerza símbolo” (III, iv).

se imponía que, tras referirse al rito, al voto del nazireato⁸⁵, por simple asociación de episodios del Antiguo Testamento, evocara la formidable melena de Sansón, que constituye un símbolo del poder redentor. El poeta prolonga así la imagen, pasando de la analogíafigural al símil: los mechones devienen fieles que se apoyan en los hombros de Cristo (I, iv).

7. CANTO ADÁMICO: CLAVE ESTILÍSTICA DEL POEMA

En el cuento titulado “El canto adámico”, Unamuno desarrolla unas reflexiones sobre el origen y esencia de la lírica que parten de la lectura de *Hojas de hierba* de Walt Whitman⁸⁶, cuyos versos extrañan al amigo del narrador, sorpresa que motiva tales consideraciones. No es detalle trivial que comience de este modo el relato: “Fue esto en una tarde bíblica, ante la gloria de las torres de la ciudad”⁸⁷. El adjetivo “bíblica” envuelve en un nimbo de religiosidad la situación —que se adensa con la referencia a las torres, que no pueden ser otras que las de la catedral salmantina—, a la vez que define una rica veta de inspiración del poeta norteamericano. Unamuno, por boca del narrador, llega a la conclusión de que la forma más sublime y espiritual de la lírica es la enumeración:

La forma de letanía es acaso la más exquisita que las explosiones líricas nos ofrecen: un nombre repetido en rosario y engarzado cada vez en epítetos vivos que lo realzan. Y entre éstos hay el epíteto sagrado⁸⁸.

He aquí, pues, definida —y anticipada— la estructura discursiva de *El Cristo de Velázquez*. Para la formulación de la cristología de su pueblo, Unamuno no va a seguir el discurrir lógico, el enunciado de proposiciones que guardan entre sí unas relaciones lógicas —lo que no

85 “... tu melena / virgen de nazareno, esa gavilla / morena de opulencia, a la que nunca / tocó navaja...” (III, iv).

86 Manuel García Blanco, “Walt Whitman y Unamuno”, *Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea*, 2 (1956), pp. 5-71, analiza con detalle la recepción de Whitman en Unamuno.

87 Miguel de Unamuno, “El canto adámico” (1906), *El espejo de la muerte*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 174.

88 Miguel de Unamuno, “El canto adámico”, pp. 176-177.

implica necesariamente racionalidad—, como hiciera en *Del sentimiento trágico*. Frente al discurso construido mediante proposiciones y asentado en el valor designativo de la palabra, en *El Cristo de Velázquez* se acoge a una expresión basada en la pura enunciación y en el valor sugestivo de la palabra. Obviamente no es posible la construcción de un poema de largo aliento épico sobre una mera serie enumerativa; junto al mero nombrar ha de incluirse la proposición. Pero ello no obsta la preeminencia que cobra en el poema el simple acto denominativo, que se manifiesta formalmente en el uso del vocativo, realizado al iniciar sección.

En efecto, no ha de ser casual que en diez secciones de la primera parte se observe este rasgo formal (I, v, ix, xvi, xvii, xix, xx, xxI, xxIII, xxVI, xxVIII). En otras cuatro, en cambio, (I, xxVII, xxIX, xxXI, xxXII, xxXVII) aparece el vocativo cerrando la sección mediante epifonema. En todas ellas el poeta invoca a Cristo mediante metáforas —excepto en I, ix, en que la apelación es directa, “Blanco Cristo”, y en I, xxVII, un desnudo pronombre, “Tú”⁸⁹—, cuya enumeración va trazando el perfil de la meditación cristológica. Al vocativo sigue un enunciado en el que Cristo aparece designado, ya sea desempeñando una función sintáctica o mediante una relación más laxa. En el primer caso el vocativo se vincula fuertemente al primer enunciado, como en I, xvII, donde es sujeto oracional⁹⁰. Lo más común, en cambio, es que la relación se establezca más bien por correferencia con un pronombre o un posesivo, siendo el vínculo sintáctico más débil⁹¹. En este caso queda realizado el vocativo como elemento periférico del enunciado, y, por tanto, en su efecto expresivo de pura designación. La secuencia, a su vez, sugiere ese efecto de letanía que el poeta estimaba como la forma más exquisita de expresión lírica y generaba el canto. La idea de cantar encarna para Unamuno la esencia de la lírica. En el relato citado incluye una reflexión que resulta

89 A su vez, en dos ocasiones, a la imagen se antepone el pronombre “Tú” (I, xxIII; I, xxIX), con lo que la interpellación adquiere mayor acuidad.

90 “Hostia blanca del trigo de los surcos / del desierto, molido por la muela / del dolor que tritura; pan divino / de flor de harina, como lecho blanco. / Hijo eres, Hostia, de la tierra negra...” (I, xvII).

91 “Cordero blanco del Señor, que quitas / los pecados del mundo y que restañas / la sangre de Caín con la que corre / de tu hendido costado, es mansedumbre / divina la blancura de tu cuerpo...” (I, xVI). El vínculo se establece mediante el posesivo “tu”.

sumamente iluminadora para comprender la dinámica discursiva de *El Cristo de Velázquez*:

Cantar, pues, el nombre, realzándolo con el epíteto sagrado, es la exaltación reflexiva de la lírica...⁹²

El gran poema cristológico diríase que desarrolla el principio poético propuesto en el relato: el que pasados diez años desde su formulación Unamuno lo desarrolle fielmente es revelador de que no se trata de una observación ocasional sugerida por la fuerte impresión de la lectura de Whitman, sino de una arraigada convicción acerca de la esencia de la poesía. Y es que, efectivamente, en la primera parte de su poema va tejiendo su meditación conforme a esa concepción de “exaltación reflexiva”. Así, el vocativo se integra en una estructura sintáctica compleja: el nombre aparece acompañado de adjetivo, seguido las más de las veces de una cláusula de relativo. Epíteto, pues, tanto *sensu stricto* como en su condición de épico. Véase como ejemplo el uso del nombre más universal de Cristo:

Cordero blanco del Señor, que quitas
los pecados del mundo y que restañas
la sangre de Caín con la que corre
de tu hendido costado... (I, xvi)

Al epíteto “blanco” le siguen dos oraciones de relativo coordinadas: la primera, auténtico epíteto sagrado, consagrado por la tradición litúrgica (*Agnus Dei*); y la segunda, que glosa la expresión de la liturgia mediante una referencia metonímica que permite obtener un juego de antítesis: a la sangre del primer crimen⁹³, de la esencial entraña pecadora del hombre, se opone la sangre sacrificial y redentora. La *amplificatio* del vocativo, de la mera proclamación del nombre, se orienta así a su propia elucidación.

92 Miguel de Unamuno, “El canto adánico”, p. 177.

93 Que el crimen de Caín adquiera una suerte de valor metonímico de la perversa condición del hombre es revelador de la importancia que para Unamuno presenta- ba la figura del primer homicida, tanto para la comprensión y crítica de la realidad española como para la reflexión sobre el tema esencial. Véase al respecto Paul Ilie, *op. cit.*, pp. 247-256.

8. NOMINA CHRISTI

La larga secuencia de vocativos ofrece un rico repertorio denominativo. El contenido de la reflexión desarrollada por el canto-letanía viene a constituir, pues, una exposición sobre los nombres de Cristo. No debió de ser ajeno a la inspiración consciente de esta sección del poema el recuerdo de la obra de fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, no tanto en los contenidos concretos cuanto en los fundamentos que sustentan su cristología⁹⁴.

El monje agustino partía de una teoría del nombre en virtud de la cual podía sostener que los puestos por Dios contienen “algún particular secreto que la cosa nombrada en sí tiene”⁹⁵. Tal es el fundamento exegético de la indagación en las diversas denominaciones de Cristo que ofrece la Biblia: aproximarse a su íntima y genuina naturaleza. Mas la infinitud y perfección de Dios no admite la limitación nominal y de la inteligencia humana, por lo que el Espíritu Santo arbitró la pluralidad de nombres, para que fuera paulatinamente revelándose la grandeza divina⁹⁶. Sustitúyase nombre por imagen y obtendremos la clave de la construcción discursiva de la primera parte del poema.

Unamuno ha ido engarzando, como cuentas de un rosario, imágenes que, realizadas por el uso del vocativo, se presentan como sucesión de destellos, de fulgores verbales: palabras que no apelan a la inteligencia, sino que buscan la sugestión⁹⁷, suscitar la emoción. La reflexión que brota

94 Para la tradición que confluye en fray Luis son esenciales Ernst Robert Curtius, «*Nomina Christi*», *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bernd-Múnich, Francke Verlag, 1960, pp. 373-375 y, con más detalle, Walter Repges, “Para la historia de los nombres de Cristo: de la patrística a Fray Luis de León”, *Thesaurus*, XX.2 (1965), pp. 325-346.

95 Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997, p. 162.

96 “Y como el que infunde agua en algún vaso de cuello largo y estrecho, la embía poco a poco y no toda de golpe, así el Spíritu Sancto, que conoce la estrechez y angostura de nuestro entendimiento, non nos representa así toda junta aquella grandeza, sino como en partes nos la ofrece, diciéndonos unas veces algo della debaxo de un nombre, y debaxo de otro nombre otra cosa otras veces” (*Ibidem*, p. 169).

97 De ahí que se haya señalado la connotación como mecanismo semántico esencial

de la *amplificatio* de cada metáfora va desgranando en su secuencia la honda meditación sobre el misterio de la Pasión. Se trata, en definitiva, de una teología simbólica que tuvo intenso desarrollo en la Iglesia primitiva, entre los Padres orientales, y que se ha mantenido en la espiritualidad monástica y en la religiosidad popular⁹⁸.

El repertorio de imágenes que ofrece Unamuno en su poema, aun parcialmente deudor de la iconografía tradicional que había de imponerse inevitablemente, se revela original. Pero es más, incluso en el caso de imágenes o conceptos asentados en la tradición, evita los sólitos *loci* bíblicos, prefiriendo otras referencias escriturarias que ofrecen nuevos matices para la indagación cristológica.

Cordero (I, xvi) y león (I, xxi) muestran la participación del poeta en la tradición secular; hostia (I, xvii) no es sino la conceptualización de cordero. Águila (I, xx), toro (I, xxiii) y paloma (I, xxix) constituyen una original transposición de símbolos consagrados en la iconografía cristiana (tetramorfos, Espíritu Santo) a la meditación cristológica de Unamuno. El gran vigor de su creación poética se pone de manifiesto en las imágenes originales. La de la luna abre con gran acierto la serie, lo que no es casual dada la atracción que Unamuno sentía por ella⁹⁹. Se trata de una imagen solemne que recrea verbalmente de modo admirable el ambiente del cuadro velazqueño, el fondo negro que expresa la soledad del crucificado y sobre que el cual destaca su cuerpo albo:

Luna desnuda en la estrellada noche
desnuda del espíritu, conviértense
a ti nuestras miradas, ¡oh lucero
del valle de amarguras! (I, v)

La luna gozaba de aña tradición iconográfica en la teología cristiana, imagen dilecta de los Padres, como representación de la Iglesia, de su función y ministerio, y de su destino: recibe la luz de Cristo, el sol,

del poema [María Vaquero, «*El Cristo de Velázquez*: tradición y palabra poética en Unamuno», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14-15 (1987-1988), p. 61].

98 Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 95.

99 Sigue su huella a lo largo de su obra Carlos Clavería, “Don Miguel y la luna”, *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 145-161.

iluminando la oscuridad del pecado¹⁰⁰. Unamuno procede a una audaz reinterpretación de la imagen, de la que retiene como núcleo significativo esencial la idea de reflejo lumínico. En Cristo, el Hombre, se proyecta la luz del sol cegador y a través de su reflejo el hombre contempla la “eterna lumbre” (I, v). No debía de serle ajeno a Unamuno el valor teológico de la imagen, pero la asume como poeta, a quien inspira en primer lugar la albura del Cristo de Velázquez, que se destaca sobre la negrura de la noche. Y es precisamente la idea de luz y visibilidad el fundamento de la sección que abre la reflexión cristológica en torno a los nombres. La imagen lunar, consagrada por una venerable tradición patrística para determinar el vínculo entre Jesucristo y la Iglesia, se avenía de modo idóneo a la expresión de la humanidad de Cristo, del Cristo velazqueño, cuya luz, fulgor vicario de Dios, ya pueden contemplar los hombres.

De modo análogo, la imagen del lirio parece atraer al poeta ante todo por su blancura. Símbolo mariano por excelencia, no le interesa la idea de pureza a la que va asociado, sino precisamente su vínculo con la madre de Cristo¹⁰¹. Sólo la blancura del lirio justifica que tal vocativo tenga como referente el Cristo velazqueño. Mas a partir de ahí se encadenan una serie de asociaciones ciertamente conceptuosas, en la medida en que se fundamentan en una dislocación de los valores simbólicos tradicionales. Así, el segundo vocativo de esta sección, “blanco lirio entre cardos”, constituye un claro eco del *Cantar de los Cantares*¹⁰²; mas la esposa interpelada es símbolo de la Iglesia, en tanto que el esposo lo es de Jesucristo, ambos unidos en místico matrimonio, en tanto que Unamuno identifica el lirio con Cristo. El lirio, al brotar de la tierra, es en cierta medida su hijo, fruto por tanto de la madre tierra, imagen de la humanidad, y de Dios padre. Y para ponderar el anhelo del Salvador que siente la humanidad se compara con el ansia maternal de la esposa

100 Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburgo, Verlag Otto Müller, 1964, pp. 91-173. Señala sólo los sólitos antecedentes de la mitología greco-romana, y también los bíblicos, Eliezer Oyola, *op. cit.*, pp. 64-65.

101 En la tradición iconográfica cristiana, el lirio podía ser atributo mariano y cristológico [véanse las observaciones de Giovanni Pozzi, «Rosas y lirios para María. Una antífona pintada», trad. Rafael Bonilla Cerezo, *Creneida*, 1 (2013), pp. 65-66].

102 Cfr.: “Sicut lilium inter spinas, / Sic amica mea inter filias” (*Canticum Canticorum* 2, 2). No aparece la referencia bíblica en el poema.

de Jacob, Raquel¹⁰³, cuya relación con Jesús no deja de ser intrincada: fue sepultada cerca de Belén, cuna del Salvador, hecho que inspira unos vigorosos versos que confieren grandioso aliento épico a la expresión poética del episodio bíblico:

Y en el camino de Belén, tu cuna,
fue sepultada, para que sus huesos
maternales, del sacro, que llevaron
a Benjamín, de amor se estremecieran
en el polvo al sentir de tus vagidos
el eco a que la tierra retembló. (I, xxvi)

El nacimiento de Cristo se representa como cósmica conmoción: el efecto formidable del vagido, de la menesterosa manifestación de la criatura recién lanzada al mundo, que genera un contraste de gran fuerza expresiva.

Unamuno adopta el tetramorfos como *nomina Christi*. La secuencia águila, león, toro, querubín (I, xx; I, xii; I, xxiii; I, xxiv) constituye una referencia expresa a los símbolos de los evangelistas, pero al punto se llenan de nuevos contenidos para representar a Cristo: reinterpretación audaz de la iconografía tradicional, subordinada a la expresión poética de la original meditación cristológica. La imagen aguileña es representativa al respecto. “Águila blanca” —el epíteto que adquiere por su recurrencia de letanía carácter “sagrado”—: blancura y luz centran la lírica meditación, de manera que se reitera de manera casi obsesiva la palabra luz: “Luz, luz, Cristo señor, luz que es vida” (I, xx)¹⁰⁴. La idea de reflejo luminoso —que abría la serie de los nombres con la imagen lunar— se asocia a otro nombre, asimismo de ave, consagrado por la tradición, “pelícano”, mediante conceptuosa asociación, facilitada por la sinestesia “bebiendo lumbre”: Cristo mediador recibe la luz de Dios padre y la entrega a los hombres en forma de sangre¹⁰⁵, igual que el pelícano hiere su pechuga

103 “... De la tierra / brotar la humanidad te hizo, en anhelo / de ser madre con Dios, a quien pedía, / como Jacob a Raquel...” (I, xxvi).

104 Endecasílabo que diríase condensa el *locus* evangélico en que Cristo proclama su lumínica naturaleza: “Ego sum lux mundi: qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae” (*Secundum Iohannem* 8, 12).

105 “Águila blanca que bebiendo lumbre / del Sol de siempre con pupilas fúlgidas / nos la entregas, pelícano, en la sangre / de tus propias entrañas convertida.” (I, xx)

para alimentar con la sangre a sus crías. La imagen del águila que mira al sol desde su majestuosa altura impresionó vivamente a Unamuno, pues ya en su novela *Niebla* se desarrolla en breve digresión sobre el amor como fundamento del conocimiento. Allí también, como en el poema, se asocia en antagónico contraste el águila de Patmos, la del tetramorfos, con la lechuza de Minerva¹⁰⁶.

La imagen del toro, en cambio, se construye de una forma más espontánea: sobre una serie de equivalencias simbólicas que se van yuxtaponiendo con cadencia de letanía, desgranándose así su profundo sentido cristológico. La referencia lunar del primer verso de la sección apunta a un estilema gongorino: las astas que forman una luna en la frente del toro¹⁰⁷. El toro jupiterino deviene al punto bestia de labranza, doblegada al yugo, imagen popular de la cruz¹⁰⁸. A continuación, la sangre derramada por Cristo orienta la imagen taurina hacia su condición de animal sacrificial: “becerro expiatorio”, que atrae, a su vez, al “becerro de oro” veterotestamental. He aquí, pues, una vertiginosa sucesión de metáforas que crea una constelación de símbolos en torno a la idea de sacrificio.

106 “¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver al sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también. ¡Oh, el águila! ¡Qué cosas se dirían el águila de Patmos, la que mira al sol cara a cara y no ve en la negrura de la noche, cuando escapándose de junto a San Juan se encontró con la lechuza de Minerva, la que ve en lo oscuro de la noche, pero no puede mirar al sol, y se había escapado del Olimpo!” (Miguel de Unamuno, *Niebla*, p. 68). Es de notar que en dicho pasaje considera el vislumbre, acto visualizador, como fundamento de la ciencia, lo cual presenta cierta analogía con la caracterización de la verdad que hace ese mismo año Ortega en su primer libro como “iluminación subitánea” [cfr. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914), ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984, p. 109].

107 “Tú, blanco toro de lunada frente...” (I, xxiii). Cfr.: “media luna las armas de su frente” (Luis de Góngora, *Soledades*, I, v. 3, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 39).

108 En la poesía popular castellana se hizo del arado y la acción de labrar símbolos de la Pasción (Olegario González de Cardenal, *op. cit.*, p. 95), los cuales recoge Unamuno y dan pleno sentido a la imagen del toro. A su vez, la hipérbole “regando con tu sangre nuestra tierra” parece sugerir el ruedo de la fiesta nacional. Y es que no hay que perder de vista que para Unamuno, que no era lo que se dice aficionado, el toro era una especie de Cristo irracional, una víctima propiciatoria [Miguel de Unamuno, “El Cristo español” (1909), *Obras completas*, t. IX, p. 70].

Las imágenes originales de Unamuno remiten a objetos inanimados: el lino y el ánfora. La primera presenta un contenido teológico más complejo. La sugerencia viene dada por el pasaje citado del evangelio de san Juan, que adapta a sus necesidades expositivas. Así, el manto de púrpura con que los soldados cubren con escarnio a Cristo se torna lino teñido de púrpura, esto es, de la sangre del Mesías tras la flagelación: “Y el lino se tiñó de regia púrpura” (I, xix)¹⁰⁹. Este verso ofrece la clave de la metáfora, en realidad metonimia, pues por mera contigüidad se identifica el manto con el cuerpo que cubre. Una vez justificada la referencia al lino, Unamuno desarrolla una honda meditación teológica a partir de la exploración de su valor simbólico, siguiendo una muy personal exégesis. La idea de tejer se traslada a la gestación de María, en cuyo vientre se tejió durante nueve meses la túnica que hace visible a las almas el cuerpo desnudo del Salvador.

La metáfora del ánfora permite una nueva referenciafigural a Adán. Destaca la idea de recipiente de un líquido precioso, “licor divino” (I, xxviii), que habrá que interpretar, puesto que licor es hiperónimo de vino, en clave eucarística, esto es, como sangre de Cristo, ya que el rito sacrificial distingue netamente entre el cuerpo y la sangre¹¹⁰. El ánfora es, pues, el cuerpo que contiene la sangre vertida en cruento y redentor sacrificio¹¹¹. El “eterno Alfarero”, Dios padre, torneó tanto a quien perdió

109 Tal es el evidente sentido del verbo “teñir” en este contexto: no hace falta apelar a confusas paranomasias para encajar un valor forzado (Eliezer Oyola, *op. cit.*, p. 202). El adjetivo regia obviamente apunta a la imagen de Cristo-Rey.

110 Mejor que como “realidad divina del ser humano”, como propone Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 109. Aduce el oportuno *locus* veterotestamental Eliezer Oyola, *op. cit.*, pp. 253-254. A Unamuno le atrajo el potencial semántico y metafórico del ánfora: así, atribuye a uno de sus personajes la afición a modelar barro, que motiva la referencia al “divino oficio del alfarero, que así dicen que hizo Dios al primer hombre” [Miguel de Unamuno, “Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida” (1930), en *Don Sandalio, jugador de ajedrez y tres historias más*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 94].

111 De ahí que “por siglos de los siglos decantado” (I, xxviii), más que a identidad de los hombres con Cristo (como sugiere Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 108), se refiera al plan providencial de la redención del género humano trazado desde tiempo inmemorial, si es que no alude a la eternidad de la persona del Hijo, gracias a lo cual el vino ha ido “decantándose”, término que aludiría a una genérica elaboración, es decir, al mantenimiento de la calidad del vino, antes que al preciso proceso de-

al género humano, o sea, Adán, como a su redentor, Cristo. El limo de la tierra con que Dios creara a Adán es “la misma arcilla” con la que ha torneado el “áñfora blanca”. La creación del primer hombre adquiere así un valor figural. Y a partir de ahí queda sugerida la identidad humana de Cristo, que comparte la misma naturaleza, la misma materia, con el resto de los seres humanos, moldeados asimismo por Dios, “eterno Alfarero”:

¡De la misma arcilla,
vasijas nuevas de dolor y amores,
contra la tierra viénense a quebrar! (I, xxviii)

La referencia a Adán tiene la función de fundamentar el significado de la metáfora, para, a su vez, sustentar la comunidad de Cristo y los hombres. La muerte se representa como quiebra de esa vasija que figura el cuerpo humano. La tierra no es ámbito que acoge el cuerpo inerte, sino agente de la muerte, que se presenta como acto violento. De este modo, aceptada la clave eucarística para la interpretación de la metáfora, ya no resulta insuficiente el desarrollo de los significados¹¹²: en su lugar cabe afirmar una gran concisión y densidad semántica, sustentadas ambas en principios teológicos.

9. CONCLUSIÓN. DE LA MEDITACIÓN TEOLÓGICA A LA EXPRESIÓN LÍRICA

Unamuno, que abominaba de la erudición, poseía, empero, vastísimos conocimientos, fruto de una insaciable curiosidad intelectual que, entre otras cosas, le llevó a aprender danés para poder leer a su dilecto Kierkegaard en su propia lengua¹¹³. Fue el español de su tiempo mejor informado en teología protestante, a la vez que conocía profundamente la literatura espiritual hispana: *Del sentimiento trágico de la vida* da fe de ello. Lector asiduo de la Biblia, se hallaba, pues, en condiciones idóneas

signado. Tal vez se trate de una transposición metafórica del Símbolo niceno: “et ex Patre natum ante omnia saecula”.

112 Como sostiene Juan Guillermo Renart, *op. cit.*, p. 107.

113 Juan Marichal, *El designio de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2002, pp. 17-18, destaca esta faceta de la personalidad de Unamuno.

para disertar doctamente sobre la figura de Cristo. Y sin embargo, obvió tal vía para seguir la del arte y la poesía. De seguro coincidiría con su admirado Harnack, el reputado teólogo evangélico, cuando planteó que a menudo la teología contribuye a la eliminación del auténtico sentimiento religioso¹¹⁴.

No sólo sabio, sino grandísimo poeta era Unamuno. Su inspiración integra sentimiento y pensamiento. *El Cristo de Velázquez*, su obra cumbre, constituye un testimonio conspicuo de ello. Un profundo conocimiento de los textos bíblicos, sobre los que Unamuno meditó hondamente, se pone al servicio de la expresión poética, cuya forma más excelsa había identificado unos pocos años antes, en 1906, con la letanía, que deviene pura efusión designativa en torno a Cristo. Su reflexión cristológica arranca de la fascinación por la forma plástica plasmada en el cuadro de Velázquez, la más acabada manifestación de una de las facetas más castizas del catolicismo hispano, el culto de las imágenes. El poema se construye así como un imponente mosaico de citas escriturarias mediante las cuales dicha reflexión cristológica, guiada por la imagen velazqueña, se irisa en un haz de imágenes en las que la tradición iconográfica es sometida a una original y de veras audaz interpretación poética.

114 En forma de lamentación: «... wie oft ist in der Geschichte die Theologie nur das Mittel, um die Religion zu beseitigen!» (Adolf von Harnack, *Das Wesen des Christentums*, Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1902, p. 31).

La impronta de la crítica de Azorín en la prosa de la Edad de Plata: el ejemplo de Francisco Valdés

GUADALUPE NIETO CABALLERO

Universidad de Extremadura

Título: La impronta de la crítica de Azorín en la prosa de la Edad de Plata: el ejemplo de Francisco Valdés.

Title: Azorín's Critical Mark in the Prose of the Silver Age: Francisco Valdés's Example.

Resumen: Este artículo ofrece una relectura de la obra crítica de Azorín a través de su proyección en autores de la Edad de Plata de la cultura española. De manera más precisa, se aborda su labor en este género y la asimilación de su modelo por Francisco Valdés. Para ello se parte de las reflexiones de Azorín sobre el género, el análisis de su singular método y de sus lecturas, para después plantear el estudio de la crítica literaria desarrollada por Valdés y la puesta en común de sus fuentes e intereses. Este análisis pondrá de manifiesto la vigencia del modelo impresionista de Azorín en la prosa de la Edad de Plata a partir del ejemplo de Francisco Valdés.

Abstract: This article offers a reinterpretation of Azorín's criticism through his influence in Spanish Silver Age. Specifically, the analysis focuses on Azorín's critical work and Francisco Valdés's conscious use of his model. To do so, we used Azorín's comments on literary criticism, the analysis of his unique method and his readings. This is followed by a detailed analysis of Valdés's prose. Finally, a comparison of both authors' use of sources and their interests is carried out. This study will demonstrate the influence of Azorín's impressionistic model on the Spanish Silver Age literary criticism using Francisco Valdés as a case study.

Palabras clave: Azorín, Francisco Valdés, Crítica literaria, Impresionismo literario.

Key words: Azorín, Francisco Valdés, Literary criticism, Literary impressionism.

Fecha de recepción: 24/5/2019.

Date of Receipt: 24/5/2019.

Fecha de aceptación: 23/6/2019.

Date of Approval: 23/6/2019.

INTRODUCCIÓN

Posiblemente, una de las zonas menos exploradas en la literatura noventayochista es la obra de crítica literaria llevada a cabo por aquellos escritores, y centrada —de manera fundamental, aunque no exclusiva— en las letras españolas. Los críticos no suelen tener un hueco en el canon literario, a

menos que compartan esta tarea con la de novelista, poeta o dramaturgo. Uno de estos críticos-escritores, el más prolífico de su promoción, es José Martínez Ruiz, *Azorín*, cuya labor fue ampliamente conocida gracias a su colaboración en periódicos y revistas de la primera mitad del siglo XX y a la publicación de distintos volúmenes con sus comentarios y recreaciones literarias. Su singular proceder crítico en el contexto de la literatura española atrajo a autores coetáneos, como Francisco Valdés (Don Benito, Badajoz, 1892 - *ibidem*, 1936), un escritor habitualmente considerado normalmente periférico que, sin embargo, participó de los movimientos de renovación de la prosa ensayística de la Edad de Plata y que contribuyó al renacer literario de Extremadura.

La mayor parte de los artículos de Azorín no encajan, ni en forma ni en contenido, en los moldes habituales de lo que se entendía entonces —y aún hoy— por crítica literaria. Como señala Rafael Conte, “Azorín era un crítico sin serlo, sin adaptarse nunca a serlo del todo; no colaboraba en las ‘secciones literarias’ —o quizás sí, aunque como articulista, no como crítico— ni estructuraba esos artículos como críticas propiamente dichas”¹. Para el estudio de la impronta azoriniana en la crítica de Valdés se hace necesario el análisis de los pilares fundamentales del proyecto de Azorín: sus formas, sus lecturas y la aceptación de la ruptura entre los géneros. Este acercamiento contribuirá a perfilar el esquema crítico de la prosa del extremeño, tras lo cual trataremos de poner en común los métodos, el proceder y los modelos de los que se sirvieron ambos autores.

1. APUNTES SOBRE EL MODELO CRÍTICO DE AZORÍN

En un temprana conferencia y posterior libro titulado *La crítica literaria en España* (1893)², el futuro Azorín presenta ya una indudable vocación hacia esta disciplina. Desde entonces, y hasta el final de su trayectoria, en los años sesenta del siglo pasado, Azorín escribiría periódicamente sobre sus lecturas y relecturas, convirtiéndose así en el crítico más prolífico de

1 Rafael Conte, “Azorín o el crítico”, *Anales azorinianos*, 7 (1999), pp. 295-302 (p. 297).

2 Se trata del primer opúsculo de Martínez Ruiz. En él se recoge el discurso que pronunció en el Ateneo de Valencia en sesión del 4 de febrero de 1893. Firmó estas páginas con el pseudónimo de *Cándido*.

su grupo. Durante estas décadas, Azorín fue perfilando un estilo propio, una forma original de hacer crítica, de crear literatura sobre la literatura de otros. El punto de partida del singular proceder del alicantino es su condición de lector incansable y perspicaz, con un amplio fondo de cultura bibliográfica y con la capacidad para extraer un motivo de inspiración de cada lectura. Azorín es “a la vez un bibliófilo, un lector voraz con un conocimiento de la literatura española y universal muy superior al de sus compañeros en el gremio del periodismo en general, y de la crítica en particular”³. La condición desahogada de su padre contribuyó a esta bibliofilia a la que nos referimos, pues pudo adquirir libros y con ello alimentar su experiencia literaria y convertirse en un “lector de primer orden”⁴. El joven Azorín fue delineando sus propios gustos y adquiriendo criterio para enjuiciar los libros que leía. Junto a esta pasión por la lectura se entiende la reseña de la novedad editorial en la prensa o el comentario y rescate del clásico traído para la ocasión. La literatura deja de ser entonces secundaria para convertirse “en algo ya indisociable de la propia existencia”⁵.

En esta línea, la sensación emanada de la lectura se convierte en la materia básica sobre la que se asientan la creación estética y la recreación crítica. A esa sensibilidad se le suma “un impresionismo básico y constante en la percepción, que requiere la búsqueda y el encuentro del detalle verdaderamente significativo, capaz de sugerir la totalidad escondida en el objeto referente”⁶. Ese impresionismo que encontramos en la obra de Azorín tiene claros precedentes en Sainte-Beuve y Anatole France, a quienes el autor de *Castilla* tiene en especial consideración. En sus primeros libros, Azorín miraba a la literatura francesa y veía en Sainte-Beuve un maestro —“Yo debo, en gran parte, a Sainte-Beuve mi educación literaria”⁷. Esta afirmación lo relaciona con la función de la biografía

3 Francisco Fuster García, *Ante Baroja. Edición crítica, revisada y ampliada (1900-1960)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2012, p. 37.

4 Francisco López Estrada, “La crítica literaria en Azorín”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 141 (1990), pp. 65-94 (p. 68).

5 Francisco Fuster García, *op. cit.*, p. 37.

6 Inmaculada Ballano Olano, *Stendhal en España: un siglo de recepción crítica 1835-1935*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993, p. 134.

7 En Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, p. 39.

en la crítica. El francés es considerado el padre del método biográfico, centrado sobre todo en aspectos de la vida y la psicología del autor, pues se considera que existe una íntima relación entre este —el autor— y su obra⁸. Puede decirse que la crítica de Sainte-Beuve “es histórica, a veces impresionista y, fundamentalmente, biográfica”⁹. Sus opiniones influyeron en críticos posteriores como Taine, Brunetière o Anatole France. De hecho, Azorín también admira, aunque con ciertas reservas, el estilo de Taine, que asume las ideas principales de Sainte-Beuve, pero va más allá al tratar de explicar “los hechos literarios y el estado moral desde el que nacen como resultado de la combinación de tres factores: la *raza*, el *medio* y el *momento*”¹⁰. Le interesa la literatura más como *documento* que como *monumento*, pues esta “conserva la huella del hombre que lo creó” y entiende, por tanto, que a partir de los textos puede reconstruirse la vida del escritor¹¹. El propio Azorín reconoce que se podrán criticar los métodos de Sainte-Beuve y Taine, pero es indiscutible el hecho de que no se han li-

8 Cabe mencionar aquí, en relación con estas corrientes, el concepto de *vivencia* o *Erlebnis*, propuesto por Wilhelm Dilthey. El filósofo alemán “buscaba un nexo casual entre el estado de ánimo de un autor que produce una obra poética determinada y la forma específica de esa obra, lo que estaba en contra de una postura formalista basada solo en los textos” (David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 386). Dilthey incluía en este concepto un amplio abanico de experiencias que abarcaba desde contenidos materiales hasta procesos intelectivos. Gadamer advertía, no obstante, que “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no solo es vivido, sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero” (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996, p. 96). Con estos presupuestos, no todas las experiencias vitales sirven de base para la creación literaria, sino únicamente aquellas que de alguna manera han dejado huella en el escritor.

9 David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 329.

10 *Ibidem*, p. 332.

11 *Ibidem*. Relacionado con ello podemos mencionar el New Historicism o neohistoricismo, surgido en el ámbito anglosajón en los años ochenta del siglo pasado. Esta corriente reaccionaba contra algunos postulados del New Criticism, que apostaba, entre otros principios, por prescindir de datos históricos y biográficos del autor, así como de las reacciones personales del crítico, esto es, del impresionismo que defendían autores como Azorín. El New Historicism propone, en línea con las teorías seguidas por Azorín, un estudio de la literatura desde una perspectiva socio-cultural. La literatura se concibe “como un conjunto de elementos interdependientes y cada uno de ellos desempeña una función en el sistema” (*ibidem*, p. 562).

mitado a ser meros eruditos o recopiladores de información, sino que han pretendido explicar “lógica y coherentemente una literatura, han tratado de deciros el porqué de los productos literarios, han intentado, en fin, formar la literatura de un país, en un determinado periodo, un organismo vivo”¹². Azorín conoce también las teorías positivistas de Ferdinand Brunetière¹³, aunque “sus preferencias van por la salida radical de la crítica sociológica, o sea, la crítica impresionista de Rémy de Gourmont y de Anatole France, que eran las novedades más importantes en Francia en la última década del siglo XIX”¹⁴.

La crítica impresionista plantea un acercamiento a la literatura desde posiciones subjetivas, confiando en la impresión personal e intuitiva que una obra despierta en el crítico-lector. Esta perspectiva acentuó su carácter subjetivo, a científico y no dogmático frente a la crítica histórico-positiva y cualquier manifestación de racionalismo científico¹⁵. En un artículo publicado en *ABC*, el 1 de febrero de 1910, titulado “Crítica y deber social”, el escritor, conocedor de esa objetividad que se le reclama al crítico, defiende que “la objetividad de la crítica es algo que no puede ser alcanzado en absoluto”¹⁶. La sensación procedente de la lectura, base de este método, puede variar ante una misma obra leída en momentos distintos, pues la personalidad del lector-crítico cambia con el tiempo. En

12 Azorín, “La crítica literaria”, *ABC*, 20 de julio (1912), p. 5.

13 Brunetière aplica al estudio de la literatura una teoría histórico-genética, fruto de una relación cada vez más estrecha entre la crítica y las ciencias naturales y biológicas, y concibe los géneros literarios como organismos que evolucionan.

14 Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 69.

15 En relación con Azorín, resultan interesantes los estudios de Inman Fox y Miguel Ángel Lozano en los que se aborda, ya sea de manera directa o indirecta, la perspectiva impresionista del autor. Mencionamos algunos de ellos: Inman E. Fox, *La crisis intelectual del 98*, Madrid, EDICUSA, 1976; Miguel Ángel Lozano Marco, “Azorín y la imagen de la realidad”, *Canelobre. Revista del Instituto de Juan Gil-Albert*, 9 (1987), pp. 33-36. Otro trabajo relacionado con la estética azoriniana, en la que se plantea la perspectiva impresionista del escritor, es Miguel Ángel Lozano Marco, “José Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín”, en *En el 98 (los nuevos escritores)*, eds. José-Carlos Mainer y Jordi Gracia, Madrid, Visor, 1997, pp. 109-136. Un último estudio que conviene destacar es el de Manuel Granell, *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, donde adelanta ya algunas de estas cuestiones relacionadas con la vertiente impresionista del autor de *Castilla*.

16 Azorín, “Crítica y deber social”, *ABC*, 10 de febrero (1910), p. 6.

esta dirección, Azorín alude a la *receptividad cerebral* y al *momento* de la lectura como factores que influyen en la recepción de un texto:

¿Cómo podemos graduar, apreciar, definir, la impresión que nos produce una lectura? Se tiene generalmente en cuenta el libro, no se tiene en cuenta, las más de las veces, la *receptividad cerebral*, es decir, un mundo de circunstancias sutiles, indefinibles, relativas a nuestro estado orgánico —psicológico, patológico— y al *momento* de la lectura, y que son precisamente los que hacen que amemos un libro o que lo detestemos. Nada más variable, más complejo, más contradictorio que la lectura¹⁷.

Dadas las contingencias y circunstancias de las que depende una impresión lectora, el escritor cuestiona cualquier juicio que se presume definitivo: “¿cómo echaremos sobre un libro una sentencia definitiva, inapelable, después de una primera lectura?”¹⁸.

Por otra parte, una actitud común del impresionismo es acercarse únicamente a obras hacia las que se tiene una actitud favorable, como ocurre en el caso de Azorín. El autor de *Clásicos y modernos* se pregunta qué hacer ante libros de autores sin talento: si ser honesto y granjearse la hostilidad del escritor, o hacer una crítica superficial y “dejar que las cosas se desen-
vuelvan ellas solas”:

Caso de que los que hemos de hacer la crítica tengamos gusto y discernimiento (porque esta es otra cuestión), ¿seremos fracos y diremos que el tal libro es malo? Si decimos que el libro es malo, ¿qué nos pasará con el autor? Nos pasará que andando el tiempo nos habremos enemistado con estas 94 personas a quienes vemos una o dos veces al día; ellas propalarán de nosotros mil insidias y chismes, nos hostilizarán y harán la oposición de múltiples maneras; nuestra vida, en suma, resultará imposible.

Ante tan desagradable perspectiva la elección no es dudosa. Valdrá más dejar que las cosas se desenuelven ellas solas y decir de tal o cual libro cuatro generalidades brillantes y halagüeñas¹⁹.

17 Azorín, “Andanzas y lecturas. Los libros”, *La Vanguardia*, 4 de marzo (1912), p. 6.

18 Azorín, “La crítica literaria”.

19 Azorín, “La crítica”, *ABC*, 6 de abril (1909), p. 4.

Asimismo, en este artículo Azorín recela de la crítica sobre escritores vivos, pues considera que más que una crítica honesta se escriben panegíricos: “La crítica sincera de los escritores vivos, a mi parecer, no se hace ni puede ser hecha. Leo con atención cuanto se escribe sobre nuestros autores vivos, y compruebo que en casi todos los casos, por no decir en todos, lo que se hace no es *crítica*, sino *elogio*”²⁰.

La crítica impresionista, por tanto, es una teoría o método crítico basado en la sensibilidad artística del crítico que, ante todo, es lector. Precisamente, Anatole France, referente indiscutible y reconocido por Azorín, fue quizá el que más insistió en la idea de que no podía ser ciencia y que, por lo tanto, la asepsia característica de las ciencias naturales no podía plantearse de ningún modo ante una obra literaria. El francés acuñó su propia definición de la crítica literaria: “Buen crítico es quien cuenta las aventuras de su espíritu a través de las obras maestras”²¹.

Los modelos reseñados ejercieron un influjo evidente en Azorín y contribuyeron a delinear su singular método crítico. Junto a la sensibilidad, el subjetivismo y el impresionismo, enriquecido con características de otros métodos como los citados arriba, dos presupuestos básicos de la escritura de Azorín —principalmente en sus publicaciones en prensa— son la brevedad y el fragmentarismo. Sus artículos muestran el citado fragmentarismo en la aprehensión de la realidad, pues el escritor se detiene en el detalle, en las minucias “que sugieren y hacen que nuestra captación sea comprensiva”²². Normalmente, la brevedad del medio periodístico exige propiamente el recurso al fragmentarismo con el fin de acotar un mundo, una historia o un momento que se enriquece con la menudencia y el detalle. Azorín, consciente de la heterodoxia de este subgénero, se plantea en el prologuillo a las *Páginas escogidas* si lo que él hace se puede considerar crítica: “¿He hecho yo crítica? No sé; he intentado expresar la impresión que en mí producía una obra de arte. Toda crítica, aun la más unipersonal, aun la más objetiva, es una impresión”²³. Lo realmente auténtico, por tanto, es la impresión.

20 *Ibidem*.

21 *Apud* Enrique Anderson-Imbert, *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 92.

22 Inmaculada Ballano Olano, *op. cit.*, p. 134.

23 Azorín, *Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Calleja, 1917, p. 271.

Fruto de ese impresionismo al que nos venimos refiriendo, los límites entre crítica y creación se diluyen, de modo que a veces es difícil delimitar dónde comienza el crítico y dónde el escritor. Vargas Llosa considera que Azorín creó un género nuevo “que participa a la vez de la ficción, el ensayo y la crítica literaria, en el que el conocimiento, la fantasía y el buen gusto se coligan”²⁴. Sobre la ruptura de los límites entre géneros reflexionó el propio Azorín en un artículo publicado el 20 de noviembre de 1912 en *ABC* y titulado, precisamente, “El fracaso de los géneros”:

Llamamos géneros literarios a tales compartimentos de la producción intelectual; pero anteriormente a la división en géneros hacemos otra gran división, no menos ilógica y artificial: la de literatura crítica y la de literatura imaginativa o creadora. Es decir, que según el concepto tradicional, a una parte colocamos, por ejemplo, una novela y a otra un libro de crítica; a una banda un poema y a otra un ensayo que nos inspira un cuadro, un paisaje o una sonata. Lo artificioso del procedimiento salta a la vista, puesto que tan *imaginativo*, tan *creador* es el crítico —a veces más— como el novelista o el poeta. ¿Cómo no poner al mismo nivel de creación, por lo menos, las páginas de Taine sobre los pintores italianos y las novelas de Zola, o los ensayos de Sainte-Beuve y la poesía de Baudelaire? Diremos más: el crítico, en cierto modo, es el verdadero creador, y sin el crítico no existirían las obras de arte. Porque las obras de arte son, *existen*, por la idea que de ellas nos formamos. Y esa idea, esa realidad, no nos la dan sino los grandes *videntes*, aquellos espíritus que *ven* la obra de una manera original y profunda²⁵.

En este artículo, y en otro publicado también en *ABC* el 21 de abril de 1921, titulado “La crítica y la conciencia colectiva”, Azorín defiende que la crítica debe ser creadora de materia estética: “La crítica no puede crear valores nuevos; es decir, nuevas personalidades. Sí puede suscitar nuevos estados de conciencia estética. La crítica debe ser una continuación, una

24 Mario Vargas Llosa, “El miniaturista”, *El País*, 3 de agosto (1992), pp. 15-16. Puede leerse también en Mario Vargas Llosa, “El miniaturista”, en *Azorín, Páginas escogidas*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Altea, Ediciones Aitana, 1995, pp. 455-462 (p. 461).

25 Azorín, “El fracaso de los géneros”, *ABC*, 20 de noviembre (1912), p. 6.

ampliación de la obra que se examine”²⁶. En estas palabras se resume la esencia del método crítico de Azorín: la crítica, nacida de una impresión, deja de ser una mera glosa o comentario superficial para convertirse en una nueva creación artística. La crítica es en sí misma arte. Y este modelo, que escapa de los resortes de la crítica literaria más ortodoxa, tendrá continuación en el contexto de la Edad de Plata. El Veintisiete contó con críticos de la talla de Pedro Salinas²⁷, Jorge Guillén²⁸ o Luis Cernuda²⁹, pero en un contexto más periférico, y alejado normalmente del canon, Francisco Valdés asimiló y practicó con notable altura el método crítico desarrollado por Azorín.

2. FRANCISCO VALDÉS Y LA CRÍTICA LITERARIA

Para el análisis de la labor crítica desempeñada por Francisco Valdés siguiendo el modelo de Azorín se hace necesario enmarcar la producción del extremeño en su contexto. Como venimos observando a propósito del autor de *Castilla*, la prosa crítica de Francisco Valdés está también unida de manera indisoluble a su condición de autor de creación. Si bien su producción es bastante más exigua que la de Azorín —ténganse en cuenta los 5500 artículos rescatados y clasificados por Fox en la guía de la obra completa del autor³⁰—, podemos concluir que en la del extremeño se proyecta un método crítico caracterizado igualmente por su condición de lector y escritor. Valdés colaboró en publicaciones nacionales como *La Gaceta Literaria*, *Luz* o *Informaciones*, y en otras de tirada regional como *Correo de la Mañana y Hoy* de Badajoz, o *El Norte de Castilla*, de Valladolid. Sus artículos aún se encuentran dispersos entre las publicaciones de la época.

26 Azorín, “La crítica y la conciencia colectiva”, *ABC*, 21 de abril (1921), p. 3.

27 Véanse, por ejemplo, *Reality and the Poet in the Spanish Poetry* (1940), *Literatura Española. Siglo XX* (1941), *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947) y *La poesía de Rubén Darío* (1948).

28 De Guillén destacamos *Lenguaje y poesía* (1962), *El argumento de la obra* (1969) y *En torno a Gabriel Miró: breve epistolario* (1973).

29 La crítica de Cernuda cuenta con títulos señalados como *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (1958) y *Poesía y literatura I y II* (1960 y 1964, respectivamente).

30 Inman E. Fox, *Azorín: Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992.

No obstante, hemos llevado a cabo una recopilación que aglutina más de 600, ya sea escritos por él o bien con comentarios hacia su trayectoria. Debe tenerse en cuenta, asimismo, que Valdés desarrolló su obra entre 1914, en los comienzos de su vida universitaria en Madrid, y 1936, año de su muerte. Durante este lapso se cuentan también períodos de silencio literario, motivados, fundamentalmente, por sus estancias en el pueblo.

La personalidad de Francisco Valdés como crítico queda perfectamente configurada en más de 300 artículos en prensa³¹ y en dos libros recopilatorios: *Resonancias* (1932) y *Letras (Notas de un lector)* (1933). Como ya hiciera Azorín en *Castilla* (1912), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914) y *Al margen de los clásicos* (1915), Valdés recuperó una serie de artículos que aparecieron originalmente en periódicos y revistas y les dio forma de libro con un claro sentido organizador. En estos recopilatorios, Francisco Valdés recoge algunos de sus mejores ensayos, en los que aborda la literatura desde su posición de lector consumado. Su pasión lectora y bibliófila queda reflejada en estas palabras que antepone al volumen de *Letras*³²: “Lector y solo lector. [...] En ellos —en los libros— mi vida entera. Entre sus páginas. En sus márgenes. En sus anotaciones. En sus glosas. En los libros: bisel de mis pensamientos”³³. El extremeño demuestra ser erudito y clásico en sus lecturas, ojo avizor también a las novedades editoriales del momento. Es sin embargo innovador y moderno en su estilo y método crítico.

Francisco Valdés fue crítico y escritor creativo, condición que refuerza, como en Azorín, que muchas veces los límites entre ambas formas se desdibujen. Recopiló textos de creación en forma de dos volúmenes: *4 estampas extremeñas con su marco* (1924) y *8 estampas extremeñas con su marco* (1932). Dio a la prensa numerosos artículos de creación, aunque en ellos también hay evocaciones literarias. Como apuntan Viola y Bernal en la introducción de *8 estampas*, “*Letras* y *Resonancias* se visten de prosa creativa en múltiples ocasiones y las *Estampas* se visten de prosa ensayística”.

31 No descartamos localizar y recuperar más artículos que podrían ser incluidos en el corpus de estudio.

32 El título de esta obra sirve como recuerdo y homenaje a la obra homónima de Rubén Darío, publicada en 1910.

33 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p. 12.

ca cuando les conviene”³⁴. En esta línea, Valdés escribe, incluso su prosa de creación, “desde una concepción integral del hecho literario en tanto vivencia encarnada de lector ávido”³⁵.

Dado el propósito y naturaleza de este estudio, y con el fin de señalar las relaciones existentes entre la prosa de Valdés y la de Azorín, nos centraremos en artículos de crítica literaria en la prensa de las primeras décadas del siglo pasado y en los volúmenes de *Resonancias y Letras*.

2.1. *La prosa crítica de Francisco Valdés*

Resonancias vio la luz a finales de mayo de 1932, en Madrid, en la editorial Espasa-Calpe. De los doce capítulos que componen el libro —el primero y el último sirven de marco y justificación—, siete, hasta donde hemos podido comprobar, se habían publicado con anterioridad en la prensa; los restantes son nuevos, lo que incide en la idea de que el libro fue concebido con cierto sentido unitario. En esta obra, el escritor recrea obras clásicas de la literatura española y europea desde la perspectiva de lector. Algunos de los títulos que moldea desde este prisma son *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917), de Miró, *Pequeñas memorias de Tarín* (1915), de Sánchez Mazas, o *La ilustre fregona cervantina*³⁶. Francisco Valdés —como ya hiciera Azorín— propone incluso tramas y finales distintos a los originales de las obras que glosa.

El volumen de *Letras*³⁷ apareció en el panorama editorial a comienzos de 1933 nuevamente con el sello de Espasa-Calpe. El libro se articula alrededor de catorce capítulos y un breve texto que sirve de marco y

34 Francisco Valdés, *8 estampas extremeñas con su marco*, edición, introducción y notas de Manuel Simón Viola y José Luis Bernal, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2013, p. 25.

35 *Ibidem*.

36 En un artículo anterior abordamos ya, aunque de manera parcial, el influjo de Cervantes y Azorín en la obra de Valdés. Se trata de Guadalupe Nieto Caballero, “Otras voces de la Edad de Plata: Francisco Valdés, escritor y crítico literario”, *Castilla. Estudios de literatura*, 7 (2016), pp. 652-670 (662-664).

37 Consultese la cuidada y completa edición de *Letras* de José Luis Bernal: Francisco Valdés, *Letras (Notas de un lector)*, introducción, edición y notas de José Luis Bernal, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1993.

justificación del volumen (el “Antecedente”). Desde el principio el autor expone su perspectiva lectora como germen de los textos, de ahí la incorporación del “Antecedente”. Las glosas de este libro siguen la línea del lenguaje del ensayo clásico, por lo que, en lugar de recrear una obra, como en *Resonancias*, hace un comentario de esta y un retrato del autor. Asimismo, y a diferencia del libro de 1932, donde afloran ecos clásicos junto a otros coetáneos, en *Letras* el autor se detiene en escritores de su momento como Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Gerardo Diego, Antonio Machado o el propio Azorín.

Por otra parte, y como venimos comentando, el extremeño encontró en los diarios el medio en el que dar a conocer su obra y la de otros escritores. A diferencia de Azorín, por ejemplo, su colaboración en la prensa no fue su medio de vida principal, sino que siguió ejerciendo como abogado y trabajando como profesor de Historia en el Colegio San José de Don Benito, centro en el que se formó parte de la intelectualidad extremeña de la época. No obstante, la prensa, como decimos, sirvió de escaparate para su obra y la de los escritores a los que reseñaba. Los diarios *Correo de la Mañana* y *Hoy* de Badajoz fueron una oportunidad para los escritores de las décadas diez, veinte y treinta para acercar la literatura —y la cultura en general— a un público poco letrado y deseoso de este tipo de páginas. En ambos diarios, Valdés se encargaba de abrir una ventana al panorama cultural español y europeo de la época. Buena parte de estos textos estaban escritos desde Madrid, de cuya vida literaria participaba.

Por último, si se consideran los criterios que expone el escritor acerca de este género en el artículo “Sobre el tema del ensayo”, publicado en *Informaciones* en junio de 1933, y recogido más tarde en el volumen póstumo de *Vida y Letras* (1980), los textos en prensa y los que aparecen en *Resonancias* y *Letras*, independientes y variados, encajarían en la definición de “ensayos literarios”, por cuanto que el *leitmotiv* de cada reflexión es un texto o autor literario. Cada texto es un “enlace de sugerencias o resonancias” literarias que nacen del ejercicio impenitente de lector³⁸. Los textos suelen tener una extensión similar —“ni de largas ni de cortas propor-

38 Francisco Valdés, “Sobre el tema del ensayo”, *Informaciones*, 17 de junio (1933), p. 12. Puede consultarse también en Francisco Valdés, “Sobre el tema del ensayo”, en *Vida y letras. Páginas electas*, ed. Magdalena Gámiz y Manuel Hidalgo, Madrid, Taravilla, 1980, pp. 387-391 (p. 388).

ciones” —, sobre todo aquellos publicados en periódicos y revistas, y sus notas diferenciales son la “carencia de lógica y presencia de intuición”³⁹.

3. LOS OJOS EN AZORÍN: LECTURAS Y CREACIÓN

La diferencia entre la crítica desarrollada por Azorín y Francisco Valdés y la crítica más ortodoxa es que en el caso de los autores de los que tratamos en este artículo la glosa del libro deja de ser un mero comentario superficial, o coyuntural, para convertirse en una nueva creación artística. Como se ha destacado a propósito de Azorín, Valdés es también un lector culto y refinado con una vasta cultura bibliográfica, diríase enciclopédica, y con el instinto para dar en cada lectura con un motivo inspirador. De hecho, y en la línea de Azorín, son los libros de otros escritores los que dan forma a la prosa valdesiana. Ambos autores, además, se alejan de la crítica erudita, afanada en la búsqueda del detalle o el dato ocasional. Tampoco participan de la crítica formalista, centrada en el criterio retórico y estilístico, ni de la crítica histórica, que se atiene a ordenar cronológicamente los datos del libro, autor, género o época. Véase lo que afirmamos, por ejemplo, en el siguiente fragmento, extraído de un artículo dedicado a Valle-Inclán:

Se ha presentado en Madrid, llegado de Galicia, un raro personaje que se dice literato y descendiente de la nobleza galaica. ¿Quién es este linajudo señor que tan a lo arbitrario se comporta y se atavía? Trae unas largas y nudosas melenas, un macferlán verdinegro, un sombrero de media copa, unas gafas barrocamente concheadas, una barba apostólica e hirsuta. Diz que viene a la conquista de la corte de las Españas. ¿Qué armas trae para realizar tan magno empeño? ¡Un libro! Sí, un pequeño volumen que se titula *Epitalamio*, escrito con una prosa moderna, galante, ática, refinada; con un estilo que se despega de toda la literatura del tiempo⁴⁰.

39 *Ibidem*.

40 Francisco Valdés, “Nuestros escritores. Don Ramón del Valle-Inclán”, *Correo de la Mañana*, 23 de abril (1915), p. 2.

El texto, sin ir más lejos, ofrece guiños y paralelismos evidentes con otro texto de Azorín al que hace referencia en el propio artículo. Se trata de “La Generación del 98”, publicado en *La Esfera* en abril de 1914. En esta ocasión, Azorín hablaba así de Valle:

Lleva unas largas melenas Valle-Inclán. Acaba de llegar de Galicia. ¿Es un gran señor? ¿Es el último de los conquistadores de América? Es, sí, un grande, un soberano señor de la prosa castellana. Ha publicado, allá en su tierra, un libro del que no se encuentran ejemplares en Madrid. Ricardo Fuente posee uno, y de cuando en cuando, como quien nos hace un exquisito regalo —y lo es en efecto— lo saca del bolsillo, y, con dicción admirable, nos lee unas páginas. Valle-Inclán ha recorrido las librerías con *Epitalamio*; no ha colocado más que cuatro o seis ejemplares. Genialmente, con altivez magnífica, Valle-Inclán abre la ventana del café y lanza su librito a la calle⁴¹.

En cuanto al estilo, Azorín apelaba a una expresión “libre de tecnicismos, la mayor claridad en la exposición, abierta con un preámbulo explicativo de sus intenciones y cerrada con una demanda de benevolencia a oyentes y lectores”⁴². Este es, precisamente, el rumbo que tomaría la prosa de Francisco Valdés. Su estilo se caracteriza por una sintaxis y léxico sencillos, como puede apreciarse en las siguientes líneas:

Pasan veinte o veinticinco años y surge en Madrid —solo en Madrid— una nueva “generación” de intelectuales. Está mejor dotada de elementos técnicos para conseguir la realización de su tarea. Su preparación es más sólida y seria. Su sensibilidad más refinada. Su erudición más extensa y profunda. Su criterio más amplio y seguro. No en vano se han abierto las fronteras murales de la cultura entre España y los países del centro de Europa: labor meritísima de don Santiago Ramón y Cajal. Pero a esta nueva juventud le acontece la misma dolencia que a la anterior: falta de amor a España, impedido por su egolatría⁴³.

41 Azorín, “La Generación del 98”, *La Esfera*, 25 de abril (1914), p. 7.

42 En Antonio E. Díez Mediavilla (coord.), *Azorín: fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Editorial Aguaclara, 1998, p. 59.

43 Francisco Valdés, “Notas de un lector. Sintiendo a España”, *Correo de la Mañana*, 18 de abril (1925), p. 3.

Por otra parte, respecto a la estructura, los textos no suelen presentar un esquema fijo. Sí podemos advertir, no obstante, una serie de elementos que se repiten de manera más o menos consistente en ambos autores. Así, suelen contar con un preámbulo explicativo que sirve para introducir el tema, obra o autor que se comenta —“¿Dar una impresión de la obra de Baroja, sin notas, sin apuntes, guiándonos solo por los recuerdos? Cosa difícil; lo intentaremos”⁴⁴— y una demanda de benevolencia a los lectores como cierre: “El relleno, la fantasía y la musicalidad que puso Felipe Cortines y Murube solo lo podemos adquirir leyendo las páginas del volumen así titulado: *Jornadas de un peregrino: Viaje a la Tierra Santa*”⁴⁵. Otro elemento frecuente son las citas, la bibliografía y los comentarios bibliófilos que ambos incorporan a sus textos. En ocasiones, tanto Azorín como Valdés se permiten ciertas licencias y no citan textualmente algunos fragmentos de la obra que sirve de base para su comentario. Por ejemplo, en el capítulo de “Homenaje a Cervantes”, incluido en *Resonancias*, Valdés cita entre comillas que Constanza “Viste saya y corpiño bajos, verdes, zapatos colorados”⁴⁶. En *La ilustre fregona*, el texto de origen, leemos: “Su vestido era una saya y corpiños de paño verde, con unos ribetes del mismo paño. Los corpiños eran bajos [...]. No traía chinelas, sino zapatos de dos suelas, colorados”⁴⁷. No obstante, la descripción que recrea el extremeño coincide plenamente con la de la joven mesonera.

En una obra como *Resonancias*, todo texto surge de otro texto previo, incluso aunque no se mencione. Entre sus páginas reconocemos textos de Jacinto Benavente, Rafael Sánchez Mazas o Pío Baroja; estas obras sirven de base para el nuevo texto y lecturas que propone Valdés. Pongamos por caso la última resonancia, “Un queso de bola”, cuyo trasfondo es, sin duda, *Aurora Roja* (1905), de Pío Baroja. En ningún momento de la resonancia se menciona ni la obra ni el autor, pero los ecos son evidentes tanto por el asunto tratado —un asunto histórico novelado, en este caso—, como por la forma de abordarlo —los miembros narrativos recuerdan a la obra que le sirve de base—. El juego que Valdés establece con el lector es

44 Azorín, “Pío Baroja”, *Blanco y Negro*, 25 de julio (1915), p. 8.

45 Francisco Valdés, “Literatura. Apunte: Viajando en un libro”, *Bética*, 28 (1915), p. 6.

46 Francisco Valdés, *Resonancias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 60.

47 Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2007, II, pp. 155-156.

evidente. “Un queso de bola” es, sin ninguna duda, y tomando la terminología de Genette, un hipertexto de *Aurora Roja*, en tanto que este es un “texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos de ahora en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*”⁴⁸.

3.1. *Lecturas, recreaciones y reseñas*

Como venimos viendo a lo largo del artículo, el modelo crítico azoriniano fue uno de los puntos de partida para la prosa de Francisco Valdés. A los elementos ya mencionados se suma el bagaje de lecturas al que el extremeño fue dando forma, motivado, en parte —y precisamente—, por el proceder crítico y creativo de Azorín. De él tomó en buena medida la base para sus relecturas. En este apartado ponemos en común las lecturas de ambos escritores y tratamos de establecer un mapa de la intertextualidad entre ellos. El fondo lector al que nos referimos justifica en buena medida los distintos niveles de metaficción que encontramos en Valdés, dando lugar a textos que participan del ejercicio de la hipertextualidad que define Genette y al que acabamos de referirnos, esto es, “toda relación que tiene un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁴⁹. De esta manera, Francisco Valdés colabora de manera entusiasta en el rescate de los clásicos iniciado por el alicantino. En términos de Azorín, se trata de una *palintocia literaria*, esto es, de un rescate y renacer de los clásicos: de traerlos de nuevo a la vida y atraer a los lectores modernos hacia el arte de los viejos autores.

Un capítulo al que ya nos hemos referido es “Homenaje a Cervantes”, incluido en *Resonancias*. La trama argumental continúa *La ilustre fregona* de Cervantes y tiene un referente indiscutible en “La fragancia del vaso” (*Castilla*) de Azorín. En este episodio, Valdés propone una recreación en la que modifica las vidas de personajes tan conocidos como la joven Constanza, Diego de Carriazo y Pedro de Avendaño. En el cuento de

48 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, p. 16.

49 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.

Azorín el narrador traslada al lector veinticinco años después del periodo en que transcurren los acontecimientos de la novelita ejemplar. Se centra en el devenir de Constanza, ahora casada y con hijos, y su visita al mesón en el que trabajó y del que ya no queda ningún recuerdo. En el texto de Valdés, en cambio, el narrador pide al lector que se traslade desde su contemporaneidad, 1925, al siglo XVI, y en concreto al mesón del Sevillano en Toledo, coincidiendo así con la temporalidad del relato cervantino. Reproduce fragmentos textuales y recrea algunos de los momentos más representativos de esta novelita.

Hacia el final del capítulo vemos cómo Pedro de Avendaño sale del mesón y camina sin rumbo fijo durante la madrugada hasta que escucha pasos en la lejanía. Se refugia en un portalón de la calle del Cristo y ve venir a dos caballeros embozados. Se trata de Alonso de Carrillo y Lope de Sandoval, que se disputan en duelo el amor de doña Inés de Tordesillas, con Avendaño como testigo oculto e inesperado. El autor inserta aquí la leyenda becqueriana de “El Cristo de la Calavera”. De hecho, Valdés alude a la “pálida y mortecina lamparita de aceite que alumbría al Cristo” como lugar al que se dirigieron Carrillo y Sandoval para dirimir su honra y el amor de la dama, espacio simbólico de la leyenda⁵⁰. Posiblemente Valdés relacionó la novela ejemplar con la historia de Bécquer porque transcurre en Toledo y tanto en una como en otra peripecia aparece la calle del Cristo. A partir de aquí, el narrador regresa a su contemporaneidad e indica que nada más se supo de aquel Pedro de Avendaño, salvo rumores que lo situaban en tierra flamenca, otros en Medina, Rioseco o Barco de Ávila. Sin embargo, y aquí reside otra clave de la originalidad del texto de Valdés, remite a dos autores que más tarde dieron noticia de su destino: Cervantes y Azorín:

Un manco escritor que vivió en la segunda mitad del siglo XVI, muy celebrado por la donosa historia que compuso en loor de un caballero manchego que dieron en llamarle loco, nos le presentó casado con una dama de condición elevada, a quien durante su juventud llamaban, en un mesón de Toledo, “la ilustre fregona”. Otro escritor del siglo presente, discípulo del anterior, le ha donado dos hijos, en una crónica espiritual que ha titulado “La fragancia del vaso”⁵¹.

50 Francisco Valdés, *Resonancias*, p. 65.

51 *Ibidem*, p. 67.

De esta manera, a la vez que proyecta un componente novedoso —la leyenda de Bécquer—, Valdés reconoce sus fuentes. No obstante, considera que solo se puede conjeturar. Dice que la leyenda se la contó “una desdentada vieja de negras tocas y aire sibilítico”, quien le dijo que de Tomás Pedro jamás volvió a saberse nada⁵². Este recurso metaficcional permite a Valdés proyectar un mayor perspectivismo sobre su obra, confiriéndole objetividad y verosimilitud al afirmar la imparcialidad del autor y su no participación en la edición del texto —el autor se presenta así como mero “editor” de las noticias que le han llegado—.

Similar técnica domina el episodio de “Un hidalgo”, incluido en *Letras*, y cuyas bases más inmediatas son el texto homónimo de Azorín en *Los pueblos* (1905), y “Lo fatal”, en *Castilla*. El punto de partida de todos ellos es el tratado tercero de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Como en “Homenaje a Cervantes”, Valdés juega con la temporalidad al localizar al protagonista en su coetaneidad, en unión inevitable con el pasado del *Lazarillo*. Los textos de Azorín se desarrollan en Toledo y Valladolid, mientras que el de Valdés se sitúa en Alcántara, en la frontera cacereña entre España y Portugal. En su relato, Valdés pone en boca de sus personajes comentarios políticos y literarios. Las campanas, que también aparecen en Azorín, parecen querer anunciar al hidalgo “visiones turbias de aciagos tiempos en inmediata perspectiva”⁵³. A lo largo del texto, y con el simbolismo de las campanas, el narrador manifiesta de manera tajante su oposición al régimen republicano y sus políticas⁵⁴.

Por otra parte, el hidalgo valdesiano está casado y tiene cinco hijos. El texto de Azorín presenta un giro inesperado hacia el final, con la inclusión de algunos versos de “De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado”, de Góngora, y la asimilación del hidalgo con el caballero de la mano en el pecho del Greco⁵⁵. En Valdés, en cambio, el narrador

52 *Ibidem*, p. 68.

53 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, p. 150.

54 La fecha de escritura del texto, 1932, es también reveladora pues fue entonces cuando una de las fincas de Valdés fue invadida por jornaleros republicanos. En “Las retamas”, texto incluido en *8 estampas extremeñas con su marco* (1932), aparece recogido este episodio.

55 Las alusiones y referencias al Greco en las letras hispánicas no son novedad. Así lo apunta Rafael Alarcón Sierra en *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014. Alarcón

da el salto al texto —pasa de la tercera a la primera persona— y de parte sobre temas literarios con el hidalgo. Centran su atención en Ricardo de León y su última novela, de 1932, *Bajo el yugo de los bárbaros*, aunque hacen mención a otras publicaciones del escritor catalán, como *Casta de hidalgos* (1908) y *La escuela de los sofistas* (1910). Esta referencia confirma la modernidad de las obras y autores que perfila en las páginas de *Letras*, y que distan, en buena medida, de los episodios de *Resonancias*. El texto plantea así un doble propósito: crear literatura a partir de la literatura de otros (el *Lazarillo* y Azorín en este caso) y proyectar un comentario crítico hacia un autor coetáneo, Ricardo de León. El ejercicio mismo de la lectura del hidalgo, personaje que conecta directamente con el del tratado tercero del *Lazarillo*, se convierte en pretexto para comentar de manera crítica la obra de un autor del primer tercio del Novecientos.

Junto a estas recreaciones con trasfondo crítico, Valdés elaboró también reseñas y comentarios sobre la obra de autores de su tiempo. Uno de los escritores a los que dedicó mayor atención fue Pío Baroja: “Entre la novelística contemporánea española, el ejemplar Baroja fue el de mi máxima predilección”⁵⁶. El novelista vasco es también, tras Cervantes, el autor más reseñado por Azorín. En “Tres fechas sobre Baroja”, un capítulo de *Letras* formado a partir de artículos que se publicaron previamente en prensa, Valdés destaca el cultivo que el autor de *Camino de perfección* hace del folletín psicológico, afirmación que coincide con la expresada años antes en un artículo del *Heraldo de Zamora* en el que los protagonistas (un librero y el propio autor) dialogan acerca de la novela contemporánea: “Pudiera decirse que es el inventor del ‘nuevo folletín’, un folletín literario, culto, educativo; pero folletín a la postre, por su estructura externa”⁵⁷. Destaca asimismo su concisión y el humor que recorre sus obras. Volviendo al episodio de *Letras*, Valdés considera que en la novelística de Baroja se distinguen dos castas de personajes: “una, aquellos que, sin opción a ello, gozan de las aventuras del vivir, actuando satisfechos, felices y con-

destaca la presencia de Doménikos Theotokópoulos en la literatura española de la primera mitad del siglo XX y afirma que el pintor de origen griego “es visto como un precedente de simbolistas, modernistas, cubistas, futuristas o expresionistas” (*ibidem*, p. 9).

56 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, p. 117.

57 Francisco Valdés, “Crónica. Pío Baroja”, *Heraldo de Zamora*, 6 de mayo (1914), p. 1.

tentos; otra, los que constantemente guían sus pasos hacia la felicidad, sin que jamás consigan vislumbrar un rayo feliz”⁵⁸. Dentro del segundo grupo tendrían cabida aquellos que, según Azorín (1906), participan de “un mundo misterioso y fatal de desdichados, viandantes, vagabundos y criminales. Con esta gente se mezcla otra de buena fe, hombres buenos caídos en la miseria, ‘mártires de la idea’, propagandistas ingenuos, humoristas que soportan alegremente su torpeza”. Al final de este capítulo de *Letras*, y retomando el concepto de *receptividad cerebral* al que aludía Azorín (cf. §1), Valdés da cuenta de los cambios de percepción sobre la obra de Baroja, atendiendo a distintos momentos de su vida y a sus lecturas. Así, el extremeño pasa de la admiración inicial al lamento, por cuanto el novelista ha quedado sepultado “entre el escombro de sus improperios para muchos lectores que antes le fueron férvidos. Tampoco creo que la gente nueva se encare con él. Se quedó rezagado”⁵⁹.

A la luz de todo lo expuesto, podemos considerar que la labor crítica de Azorín tuvo reconocimiento y continuidad en escritores más jóvenes como Francisco Valdés. Un aspecto destacado de la labor crítica de los escritores que hemos tratado es que crean literatura inspirada en la lectura de las obras de otros autores; hacen una valoración de la literatura desde los textos, apelando a la libertad en el examen y reivindicando en todo momento que no existen resultados definitivos en la crítica literaria. Azorín y Valdés son dos escritores que leen, y mientras leen no dejan de mirarse “en una galería de espejos en los que los libros se transforman y cuyos renglones-azogue puede traspasar, como Alicia, para adentrarse en el pasado y encontrarse allí [...] con su propia alma”⁶⁰. Leer consiste, al fin y al cabo, en construir un juicio práctico a partir de las circunstancias de cada época, y este camino discurre parejo a la lectura. Es posible, en fin, que las mejores páginas de Valdés, nacidas algunas de ellas del modelo azoriniano, sean aquellas que surgen de una sensibilidad lectora más que de un criterio que enjuicia.

58 Francisco Valdés, *Letras. Notas de un lector*, p. 119.

59 *Ibidem*, p. 155.

60 Carme Riera, *Azorín y el concepto de clásico*, San Vicente de Raspeig, Universidad de Alicante, 2007, p. 31.

En busca de un destino cumplido: el padre Eusebio del Niño Jesús O.C.D. y su defensa de la voz pura de Santa Teresa¹

AMELINA CORREA RAMÓN

Universidad de Granada

Título: En busca de un destino cumplido: el padre Eusebio del Niño Jesús O.C.D. y su defensa de la voz pura de Santa Teresa.

Resumen: Se rescata aquí la figura del P. Eusebio del Niño Jesús (1888-1936), carmelita descalzo de formación intelectual y final muy trágico, que luchó denodadamente por re conducir lo que juzgaba excesos interpretativos del espiritismo acerca de la fundadora del Carmelo, para restablecer, en suma, la *voz pura* de Santa Teresa.

Palabras clave: P. Eusebio del Niño Jesús, Carmelita Descalzo, Santa Teresa de Jesús, espiritualismo, espiritismo.

Fecha de recepción: 5/12/201.

Fecha de aceptación: 15/12/2019.

Title: In Search of a Fulfilled Destiny: Father Eusebio del Niño Jesús O.C.D. and his Defense from the Pure Voice of Santa Teresa.

Abstract: The following paper intends to revive the figure of P. Eusebio del Niño Jesús (1888-1936), an educated discalced Carmelite who had a very tragical ending and who fought intrepidly to redirect what he considered to be interpretative excesses of spiritualism regarding the founder of the Carmelite convent, in order to reestablish, basically, the pure voice of Teresa of Ávila.

Key words: P. Eusebio del Niño Jesús, Discalced Carmelite, Teresa of Ávila, Spiritualism, Spiritism

Date of Receipt: 5/12/2019.

Date of Approval: 15/12/2019.

HACIA EL CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZOS DE TOLEDO

“Corre el tren / por los brillantes rieles, / devorando matorrales, / alcaceles, / terraplenes, pedregales. / [...] Marcha el tren. El campo vuela”. Así, en

1 Este artículo se enmarca en el Proyecto I+D “La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla”, Ref.FFI2015-63625-C2-2-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y por los Fondos FEDER.

plena evocación machadiana, discurría mi viaje a la imperial e histórica ciudad de Toledo en una temprana y muy cálida tarde del otoño de 2017. Desde Madrid, y en un veloz ferrocarril muy distinto en todo de esos vagones en cuyos asientos de madera recorriera el poeta sevillano tantos kilómetros del “ara gigante” de la “tierra castellana” que cantara su dilecto Unamuno, yo entretengo el rápido trayecto con la lectura de bibliografía para la investigación que tengo entre manos, y cuyo objeto me conduce a la que no en vano ha sido considerada tradicionalmente “Roma española”.

“Toledo está por encima de cuanto se dice de ella. Dios la ha adornado como a una novia, ciñendo su cintura con un río parejo a la Vía Láctea y coronando su cabeza con ramas como estrellas”. Tan evocadora cita de la ciudad que ahora es mi destino procede de un poeta árabe de época clásica y la recoge Miguel Gallego Zapata en un cuanto menos llamativo artículo que me entretengo en ojear, titulado “Toledo desde el Mar Menor”² (Mar Menor por desgracia tan de actualidad, en el momento de escribir estas líneas).

El moderno tren de diseño aerodinámico me conduce a la antigua y venerable ciudad que fuera en tiempos morada de los carpetanos, como señala el historiador latino Tito Livio, quien relata la conquista de la ciudad en el año 192 a. C. por parte del cónsul Marco Fulvio Nobilior y le da por primera vez un nombre cercano al que hoy conocemos: *Toletum*, al parecer, latinización de otro anterior celtibérico.

Pues a ese lugar mítico, cruce de caminos y civilizaciones, centro de poder e irradiación de las más refinadas y nobles formas culturales, me dirijo con un afán investigador. Voy en busca de las huellas de un significativo personaje de nuestra literatura religiosa —aunque también en buena medida filosófica— de finales del XIX y comienzos del XX, el P. Eusebio del Niño Jesús, O.C.D., cuya vida efímera quedó bruscamente truncada en el frío pavimento de la calle el día 22 de julio de 1936.

El P. Eusebio del Niño Jesús (1888-1936) tuvo por nombre en el siglo el de Ovidio Fernández Arenillas y constituye el tercer eslabón de una fecunda cadena de relecturas teresianas en la que he empeñado varios años para intentar sacarlas a la luz desde el oscuro olvido en que se

2 Miguel Gallego Zapata, “Toledo desde el Mar Menor”, *Temas toledanos y estudios varios. XXXIII Congreso de la Asociación Española de Cronistas Oficiales*, Córdoba, Real Asociación Española de Cronistas Oficiales/Fundación Prasa, 2008, pp. 27-43 (p. 27).

sumieron tras la brillante fulguración de unos años fecundos³. Así, habría que partir inicialmente del marco temporal de cuatro intensas décadas de efemérides carmelitanas, que ofrecen un innegable y casi paroxístico momento de auge de aproximación a la vida, la obra y la reasignación simbólica de Teresa de Jesús, enmarcadas entre dos hitos muy señalados: 1882, con la celebración del tercer centenario de su muerte, y 1922, año en cuyo mes de marzo se cumplía el tercer centenario de su canonización por el Papa Gregorio XV. Pero en esa etapa se incluían, además, otras dos fechas notables y seguidas, con el recuerdo en 1914 del tercer centenario de su beatificación por el Papa Paulo V y asimismo con los fastos de conmemoración del cuarto centenario de su nacimiento en 1915. Un extenso periodo, por tanto, de cuarenta años de intensificación teresiana, con cuatro marcados pilares, dos de índole biográfica, 1882 y 1915, y otros dos de naturaleza hagiográfica, 1914 y 1922.

Dentro de esas aproximaciones, acercamientos y revisiones de la figura y la obra de Teresa de Jesús me interesa precisamente uno muy concreto que surge en el seno de uno de los más llamativos movimientos ideológicos nacidos y extendidos al hilo de la crisis global de fin de siglo, como es el espiritismo. En ese ámbito, como he adelantado, se genera una cadena de relecturas de la santa de Ávila que culminan en la magna obra en dos volúmenes que entre 1929 y 1930 ve la luz bajo la firma del P. Eusebio.

Mi destino directo en este viaje otoñal a la ciudad castellana es el Convento de los Carmelitas Descalzos, donde voy a pasar varios días sumergida en el estudio de esa figura apasionante y que desempeña un papel muy directo en el trabajo de investigación en el que, como he dicho, llevo varios años inmersa. Allí se encuentra el máximo especialista, el P. José Vicente Rodríguez, sabio sacerdote carmelita de más de noventa años de edad, con quien he contactado previamente por correo electrónico, y que, confirmándome que en el convento conservan abundante documentación relacionada con el P. Eusebio del Niño Jesús, me invita amable y muy cordialmente a acudir allí durante los días que necesite y a disponer con plena libertad de cuantos escritos me sean precisos.

3 Para ver el análisis y estudio pormenorizado de dicha cadena de relecturas, cf. Amelina Correa Ramón, “*¿Qué mandáis hacer de mí? Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*”, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2019.

Desde la preciosa y centenaria estación neomudéjar, el trayecto en taxi por la ciudad parece transportarme hacia atrás en el tiempo, hasta depositarme en una antigua zona de conventos y monasterios, radicada en una red de callejuelas que conservan aún los tradicionales cobertizos, zona no ajena, por cierto, a las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, que tanto amara recorrer estas calles y escuchar sus voces del pasado. Finalmente asciendo por una cuesta que me deja en la Plaza de los Carmelitas Descalzos, ante el convento de dicha Orden religiosa. La fundación de este convento fue puesta bajo la advocación del Espíritu Santo y tuvo lugar el 16 de mayo de 1586, si bien es verdad que pasa por otros dos lugares previos hasta la ubicación definitiva que se conserva hoy en día⁴, con un edificio que no se iba a construir hasta los años 1643-1655, eligiéndose un lugar cerca de la Puerta del Sol y de la legendaria Mezquita del Cristo de la Luz⁵, en pleno centro de la ciudad⁶. El convento consta de un “claustro cuadrado en torno al cual se disponen las celdas y diversas estancias”⁷, e incluye una iglesia, de planta rectangular, para cuya portada —que, con toda probabilidad, parece haber sido la última parte en realizarse— se contrató “la obra de cantería al maestro Juan Ramos de la Vega”, siguiéndose luego “las trazas y condiciones de [...] fray Pedro de San Bartolomé —carmelita y tracista de la orden—”⁸.

4 Aunque afectado por la Desamortización en 1835, el edificio “Fue devuelto a los PP. Carmelitas el 8 de junio de 1893, gracias al Cardenal Monescillo y la Duquesa de Villahermosa” (“Carmelitas Descalzos Provincia Ibérica”, <https://www.ocdiberica.com/es/comunidad/43/ver>, consultado el 29 de octubre de 2019).

5 Carlos Dueñas Rey, “El Cristo de la Luz”, *Enigmas y misterios de Toledo*, Córdoba, Almuzara, 2017, pp. 61-65.

6 J. Carlos Vizuete Mendoza, “Lugares sagrados y órdenes religiosas. Monasterios y conventos en Toledo”, en J. Carlos Vizuete Mendoza y Julio Martín Sánchez (coords.), *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 157-187 (178-179).

7 Carlos Barrio Aldea y Bienvenido Maquedano Carrasco, “La huerta del Convento de Carmelitas Descalzos”, en Francisco Javier Sánchez-Palencia *et al.*, *Toledo, arqueología en la ciudad*. Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1996, pp. 269-273 (269).

8 Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Tomo III. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 58.



Portada del Convento de los Carmelitas Descalzos de Toledo

Gestionadas toda las cuestiones prácticas de “intendencia” de mi alojamiento gracias a la más que cordial eficacia del entonces Hermano Francisco Javier Moreno (hoy ya P. Francisco Javier de María), llego sobre las cinco de la tarde al gran portón; y a mi llamada, me abre el muy amable y tímido Hermano Eustaquio García Santiago, quien en breve me conduce a la habitación que se me ha destinado en el impresionante edificio, hoy reconvertido en austera pero confortable Casa de Espiritualidad, y por cuyos corredores y pasillos, antaño concurridos, hoy solo habitan la paz y el sosiego. Pronto llega a mi habitación, conducido por el Hermano Eustaquio, el propio P. José Vicente, muy llano y jovial, que compartirá conmigo sus abundantes conocimientos durante los días de mi estancia, además de depositar en mis manos, en ese momento liminar de mi llegada, todo el valioso material sobre el P. Eusebio del Niño Jesús que se ha conservado en el Convento del que era prior en el momento de su muerte. En la actualidad, el prior de la Casa es el P. Ricardo Plaza, que me recibe así mismo con toda hospitalidad, y del que cabe destacar su faceta como restaurador y artista, siendo licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. De este modo, su primor y cuidado estético se aprecian por todos y cada uno de los rincones del convento.



Vistas de Toledo desde la habitación, con la Puerta del Sol

Si ya he anticipado que durante los últimos años de mi quehacer investigador he prestado especial atención a la recepción teresiana, sobre todo centrándome en ese ya aludido momento de auge que la fascinación por la figura de la santa experimenta en el marco temporal comprendido entre 1882 y 1922, conviene comenzar aclarando que, si bien esas cuatro décadas se demostrarán muy fecundas en todo tipo de acercamientos teresianos, predominando las aproximaciones hagiográficas y canónicas, sin embargo, la complejidad del crítico periodo del tránsito entre el XIX y el XX posibilitará que se lleven a cabo también numerosas relecturas desde planteamientos mucho más heterodoxos y que incluso resultaron polémicos para la oficialidad católica al poner el acento en el cuerpo y no en el alma —en la erótica y no en la mística (recuérdense los casos de Charcot y sus estudios acerca de la presunta relación entre la histeria y la mística desde el punto de vista de la neuropsiquiatría o, centrándonos en el ámbito literario, de una obra que levantará polvaredas tras su estreno en París el 10 de noviembre de 1906, como fue *La Vierge d'Avila (Sainte-Thérèse)*, del escritor parnasiano Catulle Mendès, protagonizada por la estrella del momento, una diva de la altura de Sarah Bernhardt)—.



Paciente del Dr. Charcot para el estudio de la relación entre mística e histerismo



Georges Jules Victor Clairin(1843-1919),
Sarah Bernhardt en la escena final de *La Vierge d'Avila*

También me interesa que entonces se empezó a releer a Teresa de Ávila y su mensaje a la luz del espiritismo: un nuevo credo muy difundido en la época, y con seguidores y practicantes ilustres (los principales y más conocidos sin duda están en la mente de todos los lectores *iniciados* en el misterio: Victor Hugo, Arthur Conan Doyle, pero también científicos prestigiosos como el naturalista Alfred Russel Wallace, decisivo en la formulación de la selección natural de las especies o el astrónomo francés Camille Flammarion, fundador de la Sociedad Astronómica Francesa), y que se presentaba, además vinculado con el anarquismo, feminismo, masonería, librepensamiento y otras tendencias disidentes, además de

propugnar y defender con valentía una vuelta al cristianismo primitivo, con la recuperación del mensaje puro de Jesucristo.



La Photographie Nouvelle, H. MAIDET
17, Bd. Haussmann, PARIS

En la Chambre de l'Art, au moment où
la Séance a été ouverte.

Sesión de espiritismo en casa del astrónomo Camille Flammarion, con la famosa médium Eusapia Palladino, noviembre de 1898



Revista *La Conciencia Libre*, Valencia, enero de 1897

En este marco va a destacar en España por méritos propios la espiritista Amalia Domingo Soler, que, en el caso concreto que nos ocupa, la “reinterpretación” teresiana, publica *¡Te perdonó! Memorias de un espíritu* (inicialmente por episodios entre 1897 y 1899 en la revista por ella dirigida, *La Luz del Porvenir*, y posteriormente, recogidos en volúmenes, publicados en 1904-1905⁹, y que alcanzarán luego diversas reediciones), que contiene las supuestas revelaciones de la santa obtenidas a través de un médium y ofrece una transgresora versión de su reforma planteando la manipulación de su mensaje por parte de la Iglesia, con el fin de desactivar su evidente carácter subversivo. Tan heterodoxa propuesta alcanzará una exitosa vida editorial, y dará inicio a una cadena de notables y llamativas repercusiones intertextuales, representadas fundamentalmente por sendas obras del pintor y escritor malagueño José Blanco Coris, quien, siguiendo el camino abierto por Amalia Domingo, publicará en 1920 el librito titulado *Santa Teresa, médium*¹⁰, y del P. Eusebio del Niño Jesús, autor de la sorprendente obra *Santa Teresa y el espiritismo*¹¹. Al estudio pormenorizado de dicha sorprendente cadena, que había permanecido por completo oculta y velada hasta la fecha, he dedicado mi libro “*¿Qué mandáis hacer de mí? Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*”, aparecido hace escasamente unos meses.

Sin embargo, circunstancias de la vida que no vienen aquí al caso me hicieron no poder incluir en dicho volumen todo el potencial referente al P. Eusebio del Niño Jesús, a su figura y a su obra, quien luchó denodadamente por reconducir lo que juzgaba, sin duda, excesos interpretativos del espiritismo, para restablecer la *voz pura* de Santa Teresa. Y es por ello que decido ahora dedicar el presente artículo a mis investigaciones toledanas en torno a su importancia, guiada en todo momento por la sabia autoridad del P. José Vicente.

9 Amalia Domingo Soler, *¡Te perdonó! Memorias de un espíritu*, Barcelona, Casa Editorial Carbonell y Esteva, 1904-1905.

10 José Blanco Coris, *Santa Teresa, médium*, Madrid, Reus, s. f. [1920].

11 P. Eusebio del Niño Jesús C. D., *Santa Teresa y el Espiritismo*. Primera parte: *Mediumnidad teresiana*, Burgos, Tipografía de El Monte Carmelo, 1929 y *Santa Teresa y el Espiritismo*. Segunda parte: *Puntos cardinales del espiritismo*, Madrid, Mensajero de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, 1930.



Fotografía de Amalia Domingo Soler



Caricatura de José Blanco Coris, firmada por “Cilla” (el famoso dibujante Ramón Cilla), en la portada de la revista *Madrid Cómico*, del 16 de abril de 1887.

UNA VOCACIÓN FAMILIAR

En Toledo habría de acabar abruptamente sus días, con tan sólo cuarenta y ocho años de edad, el 22 de julio de 1936 y siendo precisamente prior del Convento que la Orden tenía en la Ciudad Imperial —como ya he

adelantado—. Ése es el motivo por el que en este cenobio se haya reunido y conservado tanta documentación en torno a este autor, sobre la que ahora volveremos. Pero antes de llegar a su final, remontémonos a los orígenes, para ver quién era este P. Eusebio del Niño Jesús, que nació como Ovidio Fernández Arenillas en una devota familia leonesa del pequeño pueblo de Castilfalé. Conviene señalar que hasta hace muy poco¹² la única bibliografía donde se recogía su figura se encuadraba claramente en el ámbito religioso, lo que, en buena medida, no resulta extraño, dado que de un religioso se trata, y más aún, si se tiene en cuenta que desde hace unos años ha alcanzado oficialmente el rango de beato, en virtud de su trágico destino consumado en los primeros días de la Guerra Civil. Pero lo cierto es que el P. Eusebio, que contaba con una buena formación cultural y con indudables inquietudes intelectuales, fue también escritor, y en ese terreno dio a conocer numerosas obras, por lo que su faceta literaria merece ser de igual modo sacada a la luz y dada a conocer.

Su nacimiento como Ovidio Fernández Arenillas tendría lugar el 21 de febrero de 1888 en el seno de una familia numerosa radicada en el pequeño pueblo de Castilfalé. Para intentar aproximarnos a la realidad que acompañaría los primeros años del futuro carmelita y escritor, podemos recurrir a la autoridad siempre fecunda del erudito viajero Pascual Madoz, quien hacia mediados del siglo XIX va a dedicar a esta localidad leonesa menos de treinta líneas en su monumental obra en varios volúmenes *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madoz se refiere a este pueblo como Castil de Falé, nombre alternante durante mucho tiempo con el hoy ya fijado de Castilfalé —como ya se denominaba mayoritariamente en 1888, fecha de nacimiento de nuestro protagonista—, situado al este de la provincia de León, a unos cincuenta kilómetros de

12 Se podría matizar que, de hecho, ha sido así hasta que yo adelanté brevemente en un primer artículo publicado en 2017 la importancia del P. Eusebio en el desvelamiento de esta historia literaria en torno a las relecturas finiseculares de Santa Teresa de Jesús (Amelina Correa Ramón, “Revisitaciones de Teresa de Jesús desde *el otro lado*: la doctora mística y el espiritismo finisecular”, *Acta literaria*, 54, junio, pp. 83-98). Puesto que hasta la inclusión reciente de su figura en el *Diccionario Biográfico Español* publicado por la Real Academia de la Historia se lo tiene en cuenta tan solo en relación con su significación religiosa (María Encarnación González Rodríguez, “Fernández Arenillas, Ovidio. Beato Eusebio del Niño Jesús”, *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 630-631).

su capital, y perteneciente al partido judicial de Valencia de Don Juan. Se trata de un lugar de clima frío, cuyas enfermedades más comunes eran “tercianas, reúmas y algunas fiebres pútridas”¹³. En 1850 contaba con una casa consistorial que incluía cárcel y una “escuela de primeras letras dotada con 500 reales, a que asisten 60 niños de ambos sexos”¹⁴, además de una iglesia parroquial que databa del siglo XVI, consagrada a San Juan Degollado, con tres naves y espadaña, y que parece ser más que notable. El propio Madoz constata que en las cercanías de la localidad se encuentra una torre en precario estado de conservación, que habría pertenecido, al parecer, a una antigua iglesia, y que todavía existe en la actualidad.

Pascual Madoz, interesado, como bien se sabe, en dejar un registro lo más pormenorizado posible de todas y cada una de las localidades del país, añade también en su entrada información referente a los terrenos de la villa, “de mediana calidad”¹⁵, rodeada de encinas y robles, y cuya producción se basaba en los cultivos de trigo, centeno y cebada, y avena y viñas, aunque en menor cantidad, a los que habría que sumar de igual modo como medio de subsistencia la “cría de ganado lanar y caza de liebres y perdices”¹⁶.

En las fechas en que Madoz lleva a cabo su minuciosa recogida de datos y posterior publicación, Castilfalé era cabeza del Ayuntamiento de un municipio más extenso compuesto por varios núcleos poblacionales (Matanza de los Oteros, Valdemora, Valdespino Cerón y Villabraz, además del propio Castilfalé), con mil ciento setenta y cinco habitantes. Sin embargo, conviene subrayar que pocos años después estos diversos pueblos se fueron independizando, contándose en 1877 en el propio Castilfalé con una población de menos de cuatrocientos habitantes, que fue descendiendo paulatinamente hasta los menos de setenta con que cuenta en la actualidad. En realidad, todos estos pueblos constituyen, por desgracia, hoy en día buena muestra de lo que se ha dado en llamar la “España despoblada”, como prueban los menos de ochenta habitantes

13 Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Tomo VI, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico, 1850, pp. 168-169 (p. 168).

14 *Ibidem*, p. 169.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

que cuenta Valdemora, ciento diez Villabraz, o poco más de cincuenta Valdespino Cerón, que hoy día, junto con Zalamillas, está integrado en el municipio de Matanza de los Oteros.

De este modo, cuando Ovidio Fernández Arenillas vino a este mundo, llegaba a un pueblo que ha iniciado hace ya algún tiempo su decadencia, como prueban, no sólo esta comentada pérdida paulatina de habitantes, sino también, significativamente, la desaparición de un hospital que había venido funcionando entre los siglos XVII y XVIII y otra segunda iglesia, la de San Miguel, perdida en transcurso del siglo XIX, además de la ya aludida a la que pertenecen los restos de la torre que aún permanecen en pie, según consta en la información histórica que ofrece la página web de su Ayuntamiento¹⁷.



Restos de torre, junto al cementerio de Castilfalé

El pequeño Ovidio nacerá a las tres de la tarde del veintiuno de febrero de 1888 en el seno de una familia humilde y muy devota. Según consta en su inscripción en el Registro Civil del municipio¹⁸ —que debo agradecer a la amabilidad del personal del Ayuntamiento de la localidad—, Gregorio Fernández Valencia, “jornalero y labrador”, de treinta y nueve años de edad,

17 <http://www.aytecastilfale.es/municipio/introduccion-historica/> [Consultado el 08-09-2018].

18 Todos los datos consignados a continuación proceden de la certificación oficial expedida por el Ayuntamiento de Castilfalé, Registro Civil de Castilfalé, Sección 1^a, Libro 3, Página 85, nº 235.

natural de Castilfalé, hace la inscripción del nacimiento al día siguiente de haberse producido en su domicilio de la calle Matanza, declarando que es hijo legítimo de él y de su esposa, Catalina Arenillas Ruano, de treinta y siete años, e igualmente natural del mismo municipio. Sus abuelos paternos, según consta en dicho documento oficial, fueron José Fernández y María Petra Valencia, por parte de padre, ambos difuntos, siendo los maternos Manuel Arenillas y Águeda Ruano Martínez.

El niño habría de ser bautizado cuatro días después, el 25 de febrero, en la mencionada iglesia parroquial de San Juan Degollado (que alude al mítico episodio bíblico de la decapitación del santo precursor por parte del rey Herodes, siguiendo los caprichosos designios de la voluptuosa Salomé, S. Marcos, 6, 17-28). Actuaron como sus padrinos Felipe Arenillas y Manuela Fernández, a los que cabría suponer respectivamente tíos materno y paterno del futuro clérigo y escritor.



Iglesia de San Juan Degollado, Castilfalé

El poco frecuente nombre del neófito no coincide, como solía resultar habitual en casos de nombres bizarros o llamativos, con el del santo del día, ni del nacimiento, ni del bautizo. Y eso que, el 25 de febrero la Iglesia Católica conmemora a un santo, San Valerio del Bierzo (también conocido como San Valerio de Astorga), anacoreta del siglo VII cuya cercanía geográfica (Astorga dista poco más de setenta kilómetros de Castilfalé) podía haber influido a la religiosa familia en búsqueda de un modelo ejemplar para el recién nacido. Tampoco coincide el nombre elegido con el patrón local ni con ninguna devoción asociada a la localidad. Aunque

se desconoce el motivo de la elección del nombre que se le impuso, lo cierto es que se constata que la muy numerosa familia se caracterizó precisamente por la originalidad de los escogidos para los siete vástagos que sobrevivieron a la infancia: Efigenia, Atanasio, Genoveva, Ursicino, el citado Ovidio, Mercedes y Prisciliano, tal y como recoge en su semblanza quien es hoy por hoy —como ya adelanté— el máximo especialista en la figura del autor, el P. José Vicente Rodríguez¹⁹. El menor, Prisciliano, ocho años más joven que su hermano Ovidio, y que lo seguirá también por la senda del Carmelo²⁰, evocará años después el humilde pueblo en que ambos se habían criado, con sus restos de pasados esplendores, y su patrimonio legendario:

Hay un pueblecito pequeño, pobre, árido, sin árbol ninguno, escondido entre unas muy pendientes cuestas [...]. Está el pueblecillo como agazapado y recostado entre una gran cuesta al este, en cuya cima se levanta la torre, en otros tiempos muy sólida, desde la cual se puede ver no sólo la llanura que en semicírculo se explana delante de ella, sino varias leguas del contorno; y otra cuesta al oeste, donde está lo que siempre se ha llamado el Castillo, quizás porque era ya un castro de los antiguos [...]. Predominan allí las leyendas de moros y nombres de los mismos²¹.

La “escuela de primeras letras” a que aludirá Pascual Madoz iba a

19 José Vicente Rodríguez, *La dichosa ventura. 16 carmelitas descalzos en Toledo*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2007, p. 30.

20 En efecto, Prisciliano profesará de igual modo en la Orden Carmelita, con el nombre de Valentín de San José, bajo el que se encuentran firmados sus textos. La narración biográfica sobre su hermano a la que pertenecen los fragmentos aquí recogidos fue incluida en el volumen globalmente titulado *Esos, vestidos de blanco, ¿quiénes son?*, en el que el P. José Vicente Rodríguez (que firma la “Presentación”, aunque ejerce también como editor), reúne por primera vez dicho texto, junto con la “Semblanza de los 16 mártires carmelitas descalzos de Toledo”, firmada por Father Herrera, O. C. D.; dichas estampas habían ido apareciendo inicialmente, entre 1963 y 1967, en la publicación *Nuestros Venerables. Hoja oficial informática de las Causas de los Carmelitas Descalzos de Castilla*.

21 San José, Valentín de, O. C. D., “Biografía de mi hermano Ovidio (Eusebio del Niño Jesús)”, Father Herrera-Valentín de S. José, *Esos, vestidos de blanco, ¿quiénes son?*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2005, pp. 109-129 (p. 111).

desempeñar un papel decisivo en la vida del niño Ovidio Fernández, sobre quien D. Elías Reyero, “un maestro extraordinario”²² , en palabras de su hermano Prisciliano, ejercerá una importante influencia. De hecho, en casa del propio maestro acostumbrará a reunirse una improvisada tertulia cotidiana en las noches de invierno, donde acuden diversas familias del pueblo; entre ellas, la del pequeño Ovidio, lo que cobra especial importancia si se tiene en cuenta lo relativamente aislado del pueblo, debido a la falta de comunicaciones. Según añade su hermano menor, la otra influencia destacable en su infancia va a ser la del párroco de su infancia, D. Lorenzo de la Vega, “modelo de sacerdote celoso, edificante y desinteresado”²³. Conviene tomar en consideración este poderoso influjo, lo que, unido al ya mencionado carácter muy religioso de la familia, habría condicionado el que, de los siete hijos, nada menos que cinco entraran en religión, quedando tan sólo en el pueblo para hacer compañía a los padres dos de ellos: Ursicino y Mercedes.

En este sentido conviene señalar otro tercer factor, de influencia decisiva, que se encontrará en la vecina localidad de Grajal de Campos, distante de Castilfalé menos de cincuenta kilómetros. La villa más antigua del reino de León es una localidad igualmente caracterizada por un pasado mucho más próspero, que contó durante la Edad Media con un Hospital de Peregrinos, y que en el siglo XVI vería edificar un castillo artillero y el palacio renacentista de los Condes de Grajal. A eso habría que sumar un convento de franciscanos construido a finales de esa misma centuria, hacia 1599, y que, por encontrarse abandonado, iba a ser elegido seis años antes del nacimiento de nuestro protagonista, en 1882, para la fundación de un convento de Carmelitas Descalzas²⁴,

22 *Ibidem*, p. 112.

23 *Ibidem*.

24 Paradojas del destino, andando el tiempo, esa comunidad de monjas carmelitas descalzas acabaría abandonando Grajal de Campos (alegando tanto diversos motivos de salud de las Hermanas, ya mayores, como de salubridad del propio edificio) y trasladándose finalmente en el año 2006 al abandonado Convento de las Capuchinas en la misma ciudad de Toledo en que el P. Eusebio había encontrado la muerte setenta años antes (https://www.elnortedecastilla.es/prensa/20060929/valladolid/carmelitas-convento-grajal-campos_20060929.html [Consultado el día 14-11-2019]). Tras trece años allí, en julio de 2019 optaron por trasladarse de nuevo, aunque sin salir de la ciudad, para instalarse en el convento

lo que tendría gran repercusión en los contornos. Además, el párroco anterior al citado Lorenzo de la Vega había sido, al parecer, capellán del convento y mantuvo una buena relación tanto con su fundadora, la Madre Adelaida de Santa Teresa, como con toda la Comunidad. Según parece, esta cercanía ocasionó la abundancia de vocaciones religiosas en Castilfalé, entre ellas las procedentes de la familia Fernández Arenillas, ya que inicialmente los cinco hermanos profesaron en la Orden Carmelita, si bien la hermana mayor, Efigenia, “no pudo continuar por falta de salud e ingresó más tarde en el Instituto de Apostolinas, donde perseveró hasta la muerte acaecida en Cienfuegos, en Cuba”²⁵.

La familia Fernández Arenillas parece haber cultivado estrechos vínculos entre sus miembros, pero sin duda el más profundo de todos parece haber sido el que unió a Ovidio con su hermano menor Prisciliano, con quien mantendrá a lo largo de los años una frecuente y más que cordial correspondencia que evidencia que, a pesar de la distancia física ocasionada por sus respectivas vocaciones, ambos se sintieron siempre unidos y próximos de corazón. Se puede destacar que en este amplio epistolario se encuentran frecuentes alusiones a sus otros hermanos, y en concreto llama la atención su preocupación con respecto a la mayor, Efigenia, de quien todos los datos que poseemos parecen indicar que habría padecido problemas de salud desde joven. Tanto es así que, por ejemplo, estando destinado el P. Eusebio en Cuba —como luego se verá—, en una carta a su hermano fechada el 24 de agosto de 1926, desde Camagüey, relata que ha podido ir a visitar a Efigenia, en la ciudad de Cienfuegos, y que la ha encontrado “muy buena, me pareció que estaba algo más llena que otras veces”²⁶.

Llegados a este punto, conviene ahora explicar cómo y en qué circunstancias se ha conservado tanto este epistolario enviado por el P. Eusebio a su hermano menor, como a otros correspondentes (que incluyen algunas hijas espirituales y otros diversos compañeros), así como una extensa

que había fundado Teresa de Jesús en la Ciudad Imperial, cerca de la Puerta del Cambrón (<https://www.latribunadetoledo.es/Noticia/Z0854B7CE-0906-4BF0-F6E57D1214AFF981/201907/El-convento-de-las-Capuchinas-se-quedan-hoy-sin-monjas> [Consultado el día 14-11-2019]).

25 Valentín de San José, *op. cit.*, p. 113.

26 *Proceso de Beatificación de los Mártires Carmelitas Descalzos de Toledo. Escritos, Volumen I: Epistolario*, Texto mecanografiado, s. l., s. f., p. 59.

colección de sus artículos publicados en distintos medios de prensa, tanto españoles como cubanos, a lo largo de los años. Este es el material que se ha conservado en el Convento de los Carmelitas Descalzos de Toledo y que tuve ocasión de consultar en mi visita del otoño de 2017 con que daba comienzo al presente artículo. Se trata, por tanto, de materiales de una doble naturaleza, reunidos en sendos volúmenes mecanografiados. Para poder explicar su origen y su sentido hay que avanzar por un momento en la narración del devenir vital del P. Eusebio, hasta llegar a su ya adelantado destino trágico. En él ocupará un lugar central la ciudad de Toledo, que ahora guarda y custodia la memoria escrita del sacerdote carmelita, quien sintiera la vocación religiosa a la temprana edad de trece años, abrazando ya la senda iniciada por sus hermanos mayores. Llevado por sus padres al Colegio de Aspirantes Carmelitas Descalzos de Medina del Campo (Valladolid), va a iniciar allí un largo y sacrificado periodo de formación. En Medina del Campo concluirá sus primeros estudios y, una vez confirmada la fortaleza de su vocación, será trasladado al noviciado de Segovia, junto al “sepulcro glorioso de San Juan de la Cruz; allí “según explicará su hermano” tomó el hábito el día 24 de octubre de 1903, cambiándole el nombre de pila de Ovidio, como se acostumbraba en la religión y los apellidos de familia; le pusieron entonces el nombre de Eusebio²⁷ del Niño Jesús, y el 25 del mismo mes del año siguiente hizo su profesión de votos simples a manos del P. Miguel de la Sagrada Familia, que era el prior²⁸.

EN TOLEDO SE CUMPLIRÁ SU DESTINO

A continuación, y antes de profesar solemnemente, el joven Ovidio Fernández Arenillas es enviado a Toledo para estudiar Filosofía. Sin él saberlo, se está empezando a trazar un círculo que tiene como principio y final la antigua ciudad que albergara la Escuela de Traductores del Rey

27 Quizás para esta elección pudiera haber influido el que dos días antes, el 22 de octubre, la Iglesia celebra en su santoral a San Eusebio Mártir, que junto con Felipe, Severo y Hermes, fueron encarcelados, torturados y posteriormente consumidos en la hoguera en Adrianópolis de Tracia, en época de Juliano Apóstata (<http://martiologioromano1956.blogspot.com/2013/02/octubre-22.html> [Consultado el 20-11-2019].)

28 Valentín de San José, *op. cit.*, p. 115.

Sabio. En efecto, el lugar inicial donde recaló tras sus primeros votos habrá de ser también el lugar en el que derramaría su sangre. En efecto, tras un periplo incluso trasatlántico sobre el que luego volveremos, el P. Eusebio sería destinado a Toledo en mayo de 1933, como subprior y maestro de estudiantes, para convertirse ya a partir del mes de mayo de 1936 en prior de la Comunidad²⁹. Precisamente toda la trayectoria de esos años finales se puede seguir con numerosos datos personales y en ocasiones escalofriante detalle a través de este extenso epistolario con su querido hermano Valentín de San José³⁰, a quien confiesa reiteradamente su preocupación por la extrema situación de crisis que vive el país. Así, por ejemplo, en la carta fechada el 22 de febrero de 1936 le habla con pesadumbre y temor del ambiente incierto, que no puede por menos que hacerle albergar negros presagios: “Ya convendréis la fecha, si el Señor detiene la marcha hacia el abismo”³¹. Y a continuación, manteniendo la habitual tónica de unión familiar que lo caracterizará siempre, añade, aludiendo a la lógica desazón que, ante la aciaga situación del país, intuye que acongojaría a sus hermanos: “De los hermanos nada he sabido, supongo estarán buenos aunque no tranquilos”³².

Esos negros presagios, en efecto, se cumplirán al paso de tan solo unos pocos meses, cuando la Guerra Civil arrase con todo y divida abruptamente vidas, legados y patrimonios. En el caso concreto de Toledo, tras sumarse a la rebelión el coronel José Moscardó, director de la Academia de Infantería, este proclamó el 21 de julio de 1936 el estado de guerra, apoderándose de la ciudad. Sin embargo, el gobierno legítimo de la República enviará al día siguiente una nutrida columna que, al mando del general Riquelme, logrará hacerse con el control urbano, ocasionando el encierro de los sublevados en el Alcázar, lo que dará así inicio al largo asedio que iba a adquirir tintes simbólicos para ambos bandos, hasta que a finales de septiembre las tropas de refuerzo del ejército rebelde logran tomar la ciudad. Pero durante los dos meses que duró el sitio, las calles de Toledo (como tantos otros lugares de uno y otro signo en ese sangriento paréntesis que se abre en España entre 1936 y 1939) serán escenario de numerosas atrocidades, que, en este

29 José Vicente Rodríguez, *op. cit.*, 2007, pp. 64 y 69.

30 *Proceso de Beatificación*, I, *op. cit.*, pp. 1-76.

31 *Ibidem*, p. 75.

32 *Ibidem*.

caso, van a tener como víctimas principales a los religiosos. De este modo, tanto sacerdotes como frailes o monjas serán encarcelados o directamente asesinados. Como claro símbolo de ese ciego fanatismo, que exacerba lo peor de un anticlericalismo que venía ya con auge larvado desde las últimas décadas del siglo XIX y que aniquila buena parte del patrimonio artístico atesorado en iglesias y conventos durante siglos, se erigiría en Toledo la destrucción de la imagen del Cristo de la Vega, protagonista, como es bien sabido de una famosa leyenda de José Zorrilla, y que quedará reducido a más de cuarenta trozos de astillada madera.



Cristo de la Vega

En ese contexto de persecución que sufren clérigos y órdenes religiosas³³, de un total de veintidós frailes que se hallaban en el Convento de los Carmelitas Descalzos morirán nada menos que dieciséis, comenzando por su prior, el P. Eusebio del Niño Jesús. El P. Valentín de San José recoge los últimos momentos de la vida de su hermano, quien, como responsable máximo de su Comunidad, organizó el refugio de cada uno de los frailes

33 Como relata pormenorizadamente y con abundancia de datos —si bien de manera bastante sesgada— Jorge López Teulón, en su *Toledo 1936, ciudad mártir*, Madrid, Edibesa, 2008.

en casas de familias de toda su confianza. La mayoría, no obstante, fueron localizados y asesinados sin miramientos. Y así sucedió con el P. Eusebio del Niño Jesús, quien aceptó cobijarse con los Rodríguez Bolonia, “donde habían guardado también gran parte de los ornamentos de la Iglesia”³⁴. Sin embargo, al parecer alguna delación condujo a los milicianos en la tarde del 22 de julio de 1936 a la casa de dicha familia, encontrando tan solo en ella a las mujeres. Eusebio, al escuchar las voces, y temiendo que las amenazas proferidas contra sus anfitrionas se concretaran en ataques, se entregó directamente. Al salir a la calle, no le dieron tiempo más que a doblar la esquina, cuando “le hicieron una descarga y allí cayó bañado en su propia sangre”³⁵.

El mismo destino corrieron sus otros quince compañeros, salvándose tan sólo seis de los frailes de la Orden. Significativamente, los daños sufridos en del Convento de Carmelitas Descalzos no se limitarán a las vidas abruptamente segadas, sino que también incluye —entre otros menores— su monumental biblioteca, que albergaba unos treinta mil volúmenes, que sería pasto de las llamas y ardería hasta sus cimientos; hasta el punto de que, donde antes se levantaba dicho refugio del saber, ahora se levanta una huerta-jardín³⁶. La ciencia ha dejado paso a la Naturaleza, bien que el origen de esta metamorfosis resultara de todo punto dramático.

Pasado el tiempo, y consideradas las circunstancias violentas en que habían muerto estos dieciséis carmelitas descalzos, la Orden optará por iniciar el complejo proceso para que fueran considerados mártires de la religión, y por ese motivo, beatificados. Por tanto, el 30 de octubre de 1962 se constituyó el Tribunal Diocesano que habría de instruir dicho proceso, que culminará el 11 de septiembre de 1965³⁷, con la toma de declaración a cincuenta testigos. A partir de ahí se inicia un largo plazo de recogida de materiales, testimonios y documentos, que se plasmará inicialmente en los mencionados dos extensos volúmenes mecanografiados que se conservan

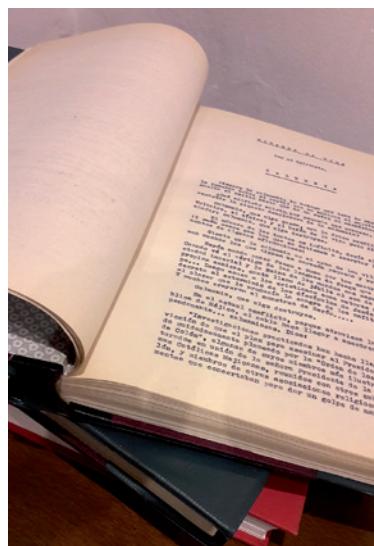
34 Valentín de San José, *op. cit.*, p. 126.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, 124-127 y José Vicente Rodríguez, *op. cit.*, 2007, pp. 345-350.

37 Monseñor José Luis Gutiérrez, “Presentación”, en *Congregatio de Causis Sanctorum P. N. 1078 Toletana Beatificationis seu Declarationis Martyrii Servorum Dei Eusebii a Iesu Infante et XV Sociorum. Positio Super Martyrio*, Roma, Tipografía Guerra, 1995, p. 1.

actualmente en el Convento de Toledo, a cargo del Vicepostulador de la Causa, el propio P. José Vicente Rodríguez, a cuya amabilidad infinita debo el haberlos podido consultar. En ellos, y mediante la certificación del notario don Apolonio Serrano Ruiz (*Notarius Actuarius, Toletium*), que firma y sella las páginas de ambas obras, y rubrica la autenticidad de cualquier mínima modificación o corrección introducida en el texto mecanoscrito, dando fe de la exactitud y autenticidad de todos los materiales allí recogidos, se reúnen el *Epistolario* de los dieciséis carmelitas, en un primer volumen de doscientas veinticinco páginas, y los *Escritos varios* de los mismos, en un segundo, que consta de doscientas cincuenta y siete páginas. Todo ello bajo el título global de *Proceso de Beatificación de los Mártires Carmelitas Descalzos de Toledo. Escritos*. Ninguno de los volúmenes lleva escrita fecha alguna, debiéndose suponer que fueron fruto del improbo trabajo de largos años, hasta lograr reunir textos de diversos autores, diferente naturaleza y orígenes geográficos muy lejanos, puesto que, en especial en el caso del P. Eusebio (que es de quien mayor número de aportaciones se recogen en uno y otro volumen) se recopilan incluso sus numerosos trabajos publicados en la prensa cubana durante los años en que estuvo allí destinado.



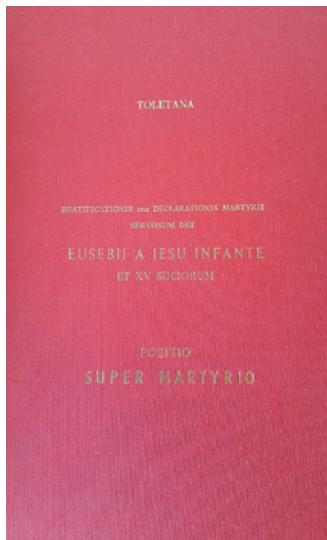
Volúmenes del *Proceso de Beatificación de los Mártires Carmelitas Descalzos de Toledo. Escritos*

Avanzando en el largo procedimiento, se llega a la redacción y publicación en 1995 del volumen editado en Roma con la *Positio*³⁸, es decir, con la documentación que avala las pruebas de solicitud de la beatificación, bajo el título de *Congregatio de Causis Sanctorum P. N. 1078 Toletana Beatificationis seu Declarationis Martyrii Servorum Dei Eusebii a Iesu Infante et XV Sociorum. Positio Super Martyrio (Congregatio de Causis Sanctorum, 1995)*³⁹, escrito íntegramente en latín, con excepción de la “Presentación”, a cargo de Monseñor José Luis Gutiérrez, “Relator de la Causa”, donde explica que se contienen aquí las pruebas del martirio sufrido por los dieciséis carmelitas y detalla minuciosamente todo el proceso legal y administrativo seguido hasta la fecha. Un ejemplar de dicha obra se ha conservado igualmente en el Convento de Carmelitas Descalzos de Toledo. La obra se presenta encabezada por la reproducción de un gran azulejo formado por cuatrocientas quince piezas de cerámica que hermosea la Iglesia del Convento y que representa a los dieciséis carmelitas, acogidos por la Virgen del Carmen. La obra artística está firmada por “José Aguado Villalba, Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y profesor de

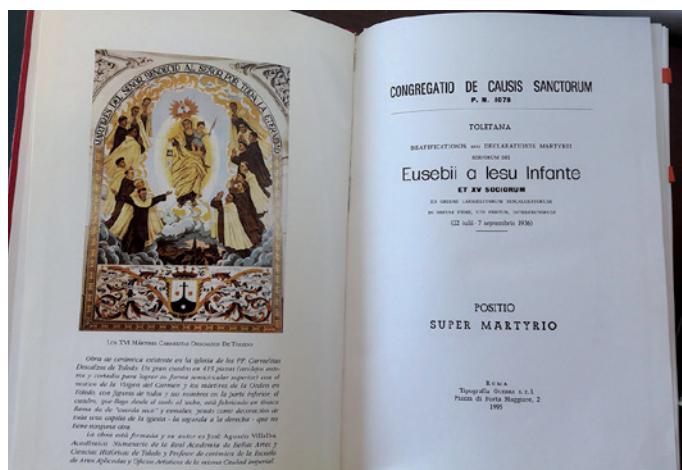
38 En el ámbito eclesiástico, y en términos generales, la *positio* viene a ser un escrito en el que se expone un asunto para solicitar o pedir algo. Pero como se especifica en *Lexicon Canonicum*: “En la curia romana, el uso del término *positio* incluye también la documentación que sostiene lo que se expone, los informes de las personas que lo estudian y los votos de los consultores. El uso más conocido del término es el de la *positio* en las causas de beatificación y canonización de los fieles, que tratan sobre las virtudes y fama de santidad o martirio, y sobre el milagro”. (<http://www.lexicon-canonicum.org/materias/causas-de-los-santos/positio/> [Consultado el 17-11-2019]). Y añade la precisión de que a partir de 1983 cambió la normativa al respecto, por lo que, desde esa fecha –lo que incumbe al presente caso–, una *positio* “contiene habitualmente: la presentación del relator, la *informatio* (historia de la causa, las fuentes, biografía documentada, estudio teológico sobre la heroicidad de las virtudes; en el caso del martirio, más brevemente, se incluye la vida del Siervo de Dios, el martirio material y el martirio formal), y el *summarium* (decreto de validez del proceso, sentencia de *non culto*, las declaraciones de los testigos y los documentos; en la *positio* de milagros hay también una cronología de los hechos, dos votos de médicos *ex officio* y la decisión de la consulta médica)” (*Ibidem*).

39 *Congregatio de Causis Sanctorum P. N. 1078 Toletana Beatificationis seu Declarationis Martyrii Servorum Dei Eusebii a Iesu Infante et XV Sociorum. Positio Super Martyrio*, Roma, Tipografía Guerra, 1995.

cerámica en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la misma Ciudad Imperial”⁴⁰.



Cubierta del libro *Congregatio de Causis Sanctorum P. N. 1078 Toletana...*



Página de dicho libro que reproduce el azulejo con los Mártires Carmelitas

40 *Ibidem*, en la portadilla.



Azulejo en la Iglesia del Convento de los Carmelitas Descalzos de Toledo

Aún tardaría doce años en alcanzarse el fruto de tan extenso y complejo proceso, pero finalmente el 28 de octubre de 2007, el Cardenal Saraiva Martins beatificaba en la Plaza de San Pedro a los dieciséis carmelitas descalzos, incluyendo, claro está, al P. Eusebio del Niño Jesús.

La mencionada biblioteca que ardiera pasto de las llamas y de la que nada pudo salvarse contenía, entre otras muchas joyas, las obras del P. Eusebio, tanto las ya publicadas, como otras que, inéditas en ese momento, fueron condenadas a permanente desaparición. Pero ¿cuál había sido la producción escrita de este culto sacerdote hasta su muerte prematura a los cuarenta y ocho años? ¿Cuál su trayectoria intelectual y literaria?

EL P. EUSEBIO DEL NIÑO JESÚS: LABOR LITERARIA E INTELECTUAL

Para responder siquiera parcialmente a estas preguntas, volvamos nuevamente atrás en el tiempo, y prosigamos con su devenir biográfico en el punto en que quedó interrumpido, esto es, tras su primera estancia en Toledo, después de sus votos iniciales y como estudiante de Filosofía, unos estudios que iba a continuar después en Ávila, donde hizo su

profesión solemne el 3 de noviembre de 1907. Allí comenzaría también los cursos de Teología, para pasar a continuación a Salamanca, periodo en el que tendría la suerte de poder retomar el contacto directo con parte de su familia, ya que se dieron dos afortunadas casualidades: por un lado, su hermano mayor, Atanasio, estaba en esos momentos destinado en el mismo convento al que él llegaba⁴¹. Pero además, su hermana Genoveva había entrado poco tiempo atrás en el convento de las Carmelitas Descalzas de la misma ciudad. En una familia como se ha comentado ya reiteradamente de lazos tan estrechos conviene señalar la importancia que este hecho podría tener para el joven Eusebio, sobre todo teniendo en cuenta que en estas fechas las reglas conventuales eran tan rígidas que incluso impedían a los religiosos asistir al lecho de muerte o al funeral de familiares directos. Así lo iba a padecer incluso él mismo, al verse obligado a sufrir el dolor de no poder acudir siquiera a las exequias de su madre, Catalina Arenillas, fallecida en diciembre de 1908. En ese contexto cobra mayor relevancia la anécdota que relata con emoción su hermano Prisciliano (futuro Valentín de San José), al narrar cómo ambos, que se habían despedido en el pueblo siendo Prisciliano de muy corta edad, y sin haber tenido ocasión de volverse a encontrar, conciernen una cita fugaz en la estación de tren de Medina del Campo, donde el menor se encuentra ya como aspirante a carmelita. El mayor tenía que hacer allí un transbordo en su viaje desde Ávila a Salamanca. Según indica, “mejor que reconocerse, se conocieron, pues uno y otro tenían borrada la imagen formada, y uno y otro estaban completamente cambiados; en la estación se saludaron un ratito, de tren a tren; seguramente que ni en uno ni en otro se volvió a borrar aquel encuentro ni la impresión recibida”⁴².

Eusebio del Niño Jesús finalizaría sus estudios de Teología en Toledo, donde fue nuevamente trasladado y, por fin, “se ordenó de sacerdote en la capilla pública del palacio arzobispal el 21 de diciembre de 1912”⁴³, tras de lo cual ejercerá breves destinos en Salamanca y Medina del Campo, donde sería subdirector del colegio de aspirantes, así como confesor de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, quienes, según testimonio

41 José Vicente Rodríguez, *op. cit.*, 2007, pp. 33-34.

42 Valentín de San José, *op. cit.*, p. 116.

43 José Vicente Rodríguez, *op. cit.*, 2007, p. 34.

de su hermano menor, lo apreciaban enormemente⁴⁴. Durante esos años tendrá numerosas ocasiones de gozo y satisfacción, tanto espiritual como familiar; pero también algunos momentos especialmente dolorosos, como cuando tuvo que asistir a su hermano Atanasio en el trance de su muerte, el 11 de marzo de 1915, tras regresar muy enfermo de Cuba⁴⁵. Y sin embargo precisamente es a la llamada perla de las Antillas donde él mismo va a ser destinado a mediados de 1917, a pesar de los reiterados temores que manifiesta a sus superiores en torno a los riesgos que el clima caribeño puede suponer para su salud; temores probablemente acuciados por haber visto el efecto que ocasionó sobre su hermano mayor. Con todo, allí partirá; y a pesar de sus iniciales reticencias, conviene señalar que su larga estancia en la isla resultaría determinante en su complementaria vocación como escritor, además de que, de nuevo el destino uniría al otro lado del charco a los hermanos Fernández Arenillas; no solo a Ovidio y Prisciliano (Eusebio del Niño Jesús y Valentín de San José), sino también a su hermana Efigenia, tal y como se tuvo ocasión de adelantar. Asimismo, curiosamente se va a encontrar durante esos años en Cuba también su hermano Ursicino, el único de los varones que no había entrado en religión, por lo que cabe suponer que emigraría a tierras americanas en busca de fortuna. De este modo, en las cartas escritas desde Cuba a su hermano Valentín de San José se encuentran diversas alusiones a Ursicino, a quien en agosto de 1926 localiza en La Habana, preocupado porque se encontraba éste sin trabajo⁴⁶. No obstante, parece que la suerte comenzaría a sonreírle algunos meses después, ya que, a finales de noviembre de ese mismo año, Eusebio informa de que “Los hermanos parece están buenos. Ursicino sigue en La Habana, algunas veces va por El Carmen”⁴⁷.

44 Valentín de San José, *op. cit.*, p. 117.

45 *Ibidem*, p. 118.

46 *Proceso de Beatificación*, s. f., I, *op. cit.*, p. 5.

47 *Ibidem*, pp. 8-9.



Foto de ambos hermanos, Valentín de San José y Beato Eusebio del Niño Jesús (dcha.)

La Orden de Carmelitas Descalzos no llevaba demasiado tiempo instalada en Cuba, puesto que su primera fundación, que tuvo lugar en La Habana, data de 1880, para extenderse en los años siguientes a otras localidades, como Camagüey, Matanzas, Sancti Spíritus o Ciego de Ávila. El P. Eusebio del Niño Jesús encontraría su primer destino en Matanzas, una ciudad situada al norte de la isla, que destacaba por su amor a la cultura, y en cuyo pequeño convento carmelita, fundado poco más de veinte años atrás, en 1894, pudo llevar una vida tranquila y sosegada. En opinión de su hermano menor, se trataba de “un conventito recogido y de poco bullicio, muy apto para su espíritu. El culto era relativo en aquella sociedad poco piadosa y muy superficial en general, aunque con almas muy fervorosas, pero relativamente pocas”⁴⁸.

No duraría allí demasiado tiempo, pues apenas un año después de su llegada es trasladado a Sancti Spíritus, una de las localidades más antiguas de Cuba, situada en el centro de la isla, y donde se vería obligado a asumir las competencias de la administración de una de las parroquias más

48 Valentín de San José, *op. cit.*, pp. 118-119.

importantes, bajo la advocación de la Patrona de Cuba, que había sido encomendada a los carmelitas tan solo unos pocos años antes, en 1909. Se trata de la Virgen de la Caridad del Cobre, de arraigada devoción, en buena medida porque encarna de manera evidente el sincretismo religioso tan propio de la isla, ceñido en santería orisha a Oshun, una de sus principales deidades femeninas.



Virgen de la Caridad del Cobre de Sancti Spíritus

Las responsabilidades como párroco parecen resultar un tanto abrumadoras para alguien dotado de carácter sensible y con una salud que, en virtud de los diversos testimonios recogidos, parece haber sido un tanto frágil, y —según informa su hermano—, “no eran conforme a su espíritu y desasosegaban su alma”⁴⁹. Por lo tanto, hacia finales de ese mismo año de 1918 sería destinado a la Habana capital. Allí tendrá la suerte de coincidir con su querido hermano menor, cabiéndole la suerte de poder encargarse el mismo Eusebio de la formación teológica de éste. Al parecer, se trató de una etapa en que supo ganarse el afecto y la simpatía de los fieles, hasta el punto de ser el religioso más solicitado tanto para predicaciones como para

49 *Ibidem*, p. 119.

atender las confesiones de los penitentes. Sin embargo, el clima húmedo y caluroso de la ciudad, unido al excesivo trabajo, ocasionaron una serie de problemas de salud al P. Eusebio, que, aquejado de inapetencia y debilidad general, sufría con frecuencia de palpitaciones, lo que determinó a sus superiores a trasladarlo en octubre de 1920 a Camagüey, cuyo importante centro histórico y benigna climatología resultaron muy favorables para su restablecimiento.

Allí permanecería hasta marzo de 1927, en que tiene lugar su regreso definitivo a España, significando ese periodo de seis años y medio una etapa muy fructífera en su trayectoria; no solamente ya en su primordial faceta como religioso, cuyo prestigio se afianza, sino en la otra complementaria, que es la que ocupa nuestro interés, y que parece que se le va a sumar desde este periodo, como es la de escritor. Como expliqué de manera muy resumida en el capítulo correspondiente de “*¿Qué mandáis hacer de mí?*”. *Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*, durante esta fecunda etapa Eusebio del Niño Jesús publicará toda una serie de obras, hoy en día rarísimas y difícilmente localizables, como *La Madre de Jesús, ¿Inmaculada o no? Respuesta a un señor protestante* (1922)⁵⁰; *Compendio biográfico del Padre Valencia. Religioso Franciscano*⁵¹, editado en La Habana en 1926 y que aborda la figura de un célebre fraile español de la Orden de San Francisco que llegó a Cuba en 1800, donde adquirió fama de santidad hasta el punto de convertirse en reliquias los fragmentos de su hábito tras el momento de su muerte. Durante casi cuatro décadas dejó profunda huella —muy en especial, en la zona de Camagüey, al ocuparse de los leprosos del lazareto, que hasta entonces se encontraban abandonados y en condiciones miserables, además de llevar a cabo diversas labores fundacionales—. También vale la pena citar la

50 Solo conocemos estas dos obras a partir de las referencias que ofrece su hermano, Valentín de San José, *op. cit.*, p. 122

51 P. Eusebio del Niño Jesús, *Compendio biográfico del Padre Valencia. Religioso Franciscano*, La Habana, Imp. Seoane y Fernández, 1926. Esta obra es la única de las publicadas durante su etapa cubana que se encuentra en la actualidad en varias bibliotecas de instituciones universitarias españolas. Además, pueden localizarse algunos ejemplares de su obra principal, *Santa Teresa y el espiritismo* (de la que enseguida nos ocuparemos), y en un par de bibliotecas también la edición del *Comentario de Santa Teresa al Padre Nuestro*, con prólogo del P. Eusebio del Niño Jesús (Madrid, Espiritualidad, s. f.).

Historia del Niño Jesús de Praga en Camagüey. Conviene tener en cuenta que el Niño Jesús de Praga es una tradicional devoción carmelita, que se basa en la leyenda de que esta pequeña imagen, elaborada en cera, perteneció en su día a Teresa de Jesús, instaurándose luego la tradición de que pasaba de padres a hijos en la familia de los Condes de Treviño y Duques de Nájera, portadores del apellido Manrique de Lara. De este modo, en 1628 la princesa Polixena de Lobkowicz, que había recibido la imagen del Niño de manos de su madre, María Manrique de Lara como regalo de bodas, la donó a los Padres Carmelitas Descalzos de Praga. La imagen tuvo una historia llena de azares, y adquirió enseguida fama de milagrosa, la misma que ha mantenido hasta hoy. Como prueba de su arraigo en la Orden Carmelita, el P. Eusebio del Niño Jesús, no solo le dedicará la mencionada obra, sino que además se referirá a la imagen y a sus supuestas propiedades taumatúrgicas en artículos publicados en medios cubanos, como la revista *Aromas del Carmelo*. Además, y muy significativamente, cabría añadir que, tras su regreso de Cuba, el P. Eusebio tendrá una nueva oportunidad de demostrar su devoción por esta particular advocación de Cristo, al estar su nombre vinculado —según demuestra la documentación conservada— con la Cofradía del Niño Jesús de Praga en una localidad tan teresiana y carmelita como es Alba de Tormes, que, habiendo sido constituida canónicamente el 26 de diciembre de 1909⁵², alcanzó gran arraigo en toda la comarca. Así, Manuel Diego Sánchez, en su trabajo “Historia de Alba de Tormes: La Cofradía del Niño Jesús de Praga”, precisa que Eusebio del Niño Jesús firmó el libro oficial de dicha Cofradía el 26 de abril de 1930, en calidad de “visitador provincial”⁵³.

52 Según datos contenidos en el Libro de Registro de Socios (J-IV-2), conservado en el Archivo del Convento de los Carmelitas Descalzos de dicha localidad.

53 Manuel Diego Sánchez, “Historia de Alba de Tormes: La Cofradía del Niño Jesús de Praga”, Salamanca.AL DIA. es, 11 de diciembre de 2017 <https://salamancartvaldia.es/not/166937/historia-alba-tormes-cofradia-nino-jesus-praga/> [Consultado el 21-11-2019].



Niño Jesús de Praga

Pero no será tan sólo esta revista especializada la que recoja la firma del carmelita. Lo cierto es que durante estos años va a mantener una muy activa presencia en importantes medios de prensa locales y nacionales, como *Camagüey Gráfico* (donde poco antes, en torno a 1920, acaba de empezar a publicar sus versos el entonces muy joven, y futuro Poeta Nacional de Cuba, Nicolás Guillén, oriundo del municipio), revista donde Eusebio se ocultará bajo el seudónimo de *El Solitario*⁵⁴; o en el diario *El Camagüeyano* (en el que precisamente Guillén ejerció como corrector de pruebas, para luego pasar a la redacción). Pero volviendo

54 A la hora de reunir el mayor número posible de artículos debidos a la pluma del P. Eusebio para el mencionado proceso de beatificación, se recopilaron todos estos firmados por “El Solitario”, añadiendo el siguiente testimonio de autentificación: “A QUIEN PUEDA INTERESAR: El que suscribe: Manuel Ballina Inclán, vecino de Camagüey, Cuba, hago constar que fui redactor de la Revista *Camagüey Gráfico* constándome que los artículos firmados por el seudónimo de *El Solitario* son escritos por el Reverendo Padre Eusebio del Niño Jesús, Carmelita Descalzo; y que en muchas ocasiones el que esto suscribe recogía de manos del virtuoso carmelita los citados artículos y los entregaba en manos del Director señor Rafael Perón, el que por haber fallecido no ha sido posible la autenticidad de los mismos por él. Y para constancia firmo la presente, en Camagüey, Cuba, a quince de Febrero de mil novecientos sesenta y cuatro. Manuel Ballina Inclán // Terciario Carmelita” (*Proceso de Beatificación, II: Escritos*, p. 1”).

a la revista *Aromas del Carmelo*, se puede señalar que la fundó la propia Orden, en La Habana; y justamente en 1922, año en que se celebraba con grandes honores el tercer centenario de la canonización de Teresa de Jesús por parte de Gregorio XV. Y no va a ser, claro está, ninguna casualidad, que en torno a la celebración cubana de tamaña efeméride, a la que se referirá en varios de sus artículos de prensa, desempeñe un papel muy principal Eusebio del Niño Jesús, encargado por sus superiores de la difusión de los actos, además de personalmente muy motivado con la causa. Todos los artículos de su etapa cubana que pudieron ser localizados serían posteriormente recopilados y reproducidos en el ya mencionado volumen de *Proceso de Beatificación de los Mártires Carmelitas Descalzos de Toledo. Escritos* (s. f.), Volumen II: *Escritos*.



Revista *Aromas del Carmelo* (La Habana)

Conviene volver a recordar en este punto que al hilo de aquellas extensas pero también complejas cuatro décadas de conmemoraciones teresianas que alcanzaron su broche final en 1922, y que conllevarán la exaltación reiterada de la figura de la santa de Ávila, se llevarán a cabo también numerosas relecturas que podrían, sin duda, considerarse irrespetuosas, heterodoxas e incluso ofensivas desde las posiciones oficiales, por poner

el acento en el cuerpo y no en el alma, en las exacerbaciones de los nervios y no en la entrega amorosa al Divino Amado. A este respecto, la Orden Carmelita Descalza, y en especial los más notables intelectuales de la misma, como es el caso del P. Eusebio del Niño Jesús, se aprestarán denodadamente a defender a su fundadora con todos los medios a su alcance.

Porque, en efecto, como un notable intelectual se puede considerar a Ovidio Fernández Arenillas, quien fue un sujeto preparada y de veras culto. De hecho, así lo describe Father Herrera en la semblanza que contiene el libro antes mencionado:

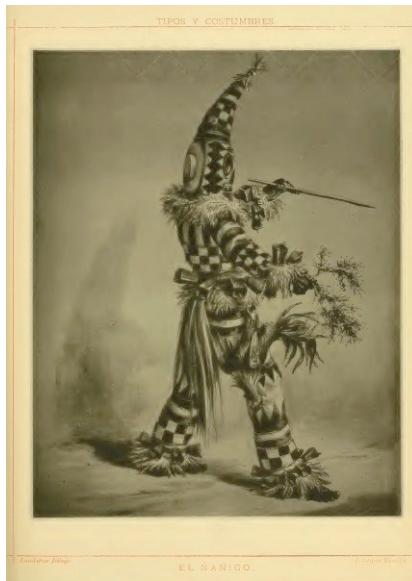
Con su sola presencia se hacía interesante a quienes por primera vez le trataban. [...] Muy trabajador y con un gran sentido de la responsabilidad de sus acciones, tanto de sacerdote como de religioso, había adquirido una formación muy sólida con un buen bagaje científico, incluso de conocimientos profanos, en el buen sentido de la palabra, que hacían de él un asceta y hasta un místico muy humano⁵⁵.

A esos “conocimientos profanos”, en algunas ocasiones —como se tendrá ocasión de observar, verdaderamente sorprendentes—, hay que unir, para el caso que nos ocupa, un significativo rasgo de su carácter, que viene dado porque supo mantener una postura abierta hacia aquellos que pensaban o creían de forma diferente, quizá porque, frente a la casi monócula realidad que ofrecía la España de las primeras décadas del siglo, sus años caribeños lo pusieron en contacto directo con concepciones religiosas sincréticas, prácticas de santería lindantes con la superstición y opciones espirituales divergentes. De hecho, según indica el subtítulo de su obra breve *La Madre de Jesús, ¿Inmaculada o no? Respuesta a un señor protestante*, y como confirma su hermano Valentín de San José, durante su larga estancia en Cuba se caracterizó por mostrarse accesible y dialogante, hasta el punto de que, al parecer, “le consultaban protestantes y espiritistas”⁵⁶. Resulta significativo que su propio hermano, buen

55 Father Herrera O.C.D., “P. Eusebio del Niño Jesús (1888-1936)”, Father Herrera- Valentín de S. José, *op. cit.*, p. 27.

56 Valentín de San José, *op. cit.*, p. 121.

conocedor de la realidad cubana por haberla experimentado en primera persona, llamase la atención acerca de diversidad ideológica y religiosa con la que se tuvo que enfrentar Eusebio durante sus años antillanos, “pues sabido es lo mucho que allí abundan espiritistas y protestantes y la cantidad de náñigos que hay en los campos”⁵⁷. Estos náñigos a los que alude Valentín de San José, constituyán —de acuerdo con el estudio que les dedicaron Jorge Castellanos e Isabel Castellanos— una suerte de arraigada sociedad secreta, de carácter mágico-religioso, que “presenta curiosas similitudes con los *misterios* de la antigüedad grecorromana”⁵⁸, caracterizándose por prácticas iniciáticas y sacrificiales, restricción de acceso (en este caso, a los varones de color), vinculación con la magia, establecimiento de tabúes, el recurso a la danza sagrada y la “presencia ineludible de un mito genésico”⁵⁹. Su origen parece cifrarse en torno a la década de los años treinta del siglo XIX por parte de población esclava procedente de Nigeria.



“El Náñigo”, Víctor Patricio de Landaluze, *Tipos y costumbres de la isla de Cuba* (1881)

57 *Ibidem*.

58 Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, “La Sociedad Secreta Abakua: los náñigos”, en *Cultura Afrocubana*, 1992, Miami, Universal, III, pp. 203-282 (p. 205).

59 *Ibidem*, p. 206.

Ante tan heterogénea población, Eusebio del Niño Jesús demostrará ese carácter abierto, y propenso al diálogo con el otro. De hecho, Father Herrera, en su semblanza, destacará que “era buen psicólogo y se daba enseguida cuenta de las condiciones, excelencias y deficiencias de las personas que trataba”⁶⁰; añadiendo que “además de muy buen religioso, era hombre de buen consejo”⁶¹. Todo ello parecería encajar con los testimonios que dejó por escrito su hermano, para quien no fueron pocos los que volvieron a la fe católica gracias al trato del P. Eusebio, admirando “su benevolencia y raciocinio”⁶². No obstante, este mismo hecho habría, al parecer, ocasionado una serie de ataques contra su persona. Perseverando, con todo, en la propensión hacia la tolerancia que siempre lo caracterizará, no parece que suscitaran en él respuesta alguna. Pero sin embargo, sí que reaccionaría de manera vehemente hacia lo que consideró un ataque intolerable hacia la sagrada fundadora de su Orden.

En lo que se refiere a los fuertes cimientos que hacia esas fechas había alcanzado ya un fenómeno como el espiritismo en Cuba —que parece, en efecto, haber constituido una de las mayores preocupaciones del P. Eusebio—, se puede confirmar su arraigo en la isla mediante una somera revisión de las publicaciones periódicas españolas del ámbito espírita, pues en ellas se hace evidente la importancia de las Sociedades y Hermandades cubanas, la actividad desarrollada y la enorme implicación y contacto con el movimiento al otro lado del Atlántico. Un buen ejemplo lo constituye, precisamente, *La Luz del Porvenir*⁶³, revista fundada y dirigida durante casi veinte años por la ya aludida Amalia Domingo Soler.

De hecho, al parecer, la extensión y popularidad del fenómeno era tal que “era muy habitual, incluso entre personas bien católicas, asistir a las reuniones espiritistas. El Sr. Obispo de Camagüey, Fr. Valentín Zubizarreta, tuvo que escribir una carta pastoral afrontando el problema”⁶⁴.

60 Father Herrera, *op. cit.*, p. 28.

61 *Ibidem*.

62 Valentín de San José, *op. cit.*, p. 121.

63 De hecho, la presencia constante de Cuba en la revista revela que los contactos eran habituales y muy fluidos. De este modo, se incluyen colaboraciones de *hermanos* cubanos, se informa de actividades espiritistas en la isla, se reproducen artículos de prensa locales, etc.

64 Manuel Bonet, “Bajo las sombras de las palmas cubanas”, 2014 <http://santidadencuba.blogspot.com/2014/10/palmas-carmelitas-b-eusebio-del-nino.html?m=1> [Consultado

SANTA TERESA Y EL ESPIRITISMO

Es en ese contexto doble —que conjuga los preparativos de la conmemoración del centenario teresiano con la expansión del fenómeno espiritista entre amplias capas de la población cubana— donde habría que situar el impacto de un hallazgo que desencadenará la escritura de la que, sin duda, será la principal obra literaria del P. Eusebio⁶⁵, y cuyo origen él mismo relata. De este modo, cuando se hallaba en 1921 buscando una serie de obras científicas, la casualidad puso en sus manos, según nos explica, “un catálogo de libros de los más raros e imaginables que darse pueden”⁶⁶, y de entre ellos va a sorprenderle, precisamente por lo llamativo del título, uno en concreto, que se apresuró a adquirir. Se trataba de *Santa Teresa, médium*, del ya mencionado José Blanco Coris, cuya lectura causó una fuerte impresión sobre su ánimo. Como carmelita, Eusebio del Niño Jesús entenderá como un terrible agravio contra su fundadora el libro —o “libelo”, según él reiteradamente lo tildará— del pintor malagueño. Así, si su amor y admiración hacia Santa Teresa de Jesús lo llevaron a dedicarle numerosos artículos de los que había venido publicando hasta ese momento en la prensa periódica, ahora, guiado por su devoción emprenderá una tarea de mucha mayor envergadura: una suerte de cruzada contra lo que considera infamantes sospechas que las tesis espiritistas habían vertido sobre el nombre de la Santa de Ávila. De este modo, en una empresa acometida durante varios años en Cuba, pero culminada finalmente tras su vuelta a España, el P. Eusebio pone su pluma al servicio de una defensa que contrarreste la obra de pintor malagueño, pero también, de paso, la de su antecesora Amalia Domingo Soler, que,

el 24-08-2017]. En realidad, estas palabras pertenecen a un comentario del Blog titulado “Bajo la sombra de las palmas cubanas”, escrito por Manuel Bonet el 20 de octubre de 2014, que procede de un lector que firma tan sólo como “Antonio Luis”, y que escribe su texto el 21 de ese mismo mes. Pero lo cierto es que el propio Eusebio del Niño Jesús, en su obra *Santa Teresa y el espiritismo* menciona en diversas ocasiones al obispo Valentín Zubizarreta y su carta pastoral *Instrucción sobre el espiritismo*.

65 Se incluirá aquí tan solo un breve resumen, al constituir el objeto central del último capítulo de mi ya mencionado libro “*¿Qué mandáis hacer de mí?*”. *Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*, por lo que remito a las pp. 225-251.

66 P. Eusebio del Niño Jesús C. D., *op. cit.*, 1929, p. 1.

aun siendo de mucha mayor entidad y superior calado, sin embargo, el carmelita percibía como menos peligrosa, al juzgarla de ficción. El motivo es que, mientras que la obra de Blanco Coris coloca el foco directamente sobre la Doctora Mística desde su mismo título, asociándola con unas supuestas cualidades mediúmnicas, la de Amalia Domingo contiene las revelaciones, presuntamente obtenidas a través de un médium, a lo largo de más de dos años de sesiones por un espíritu que, para cualquier lector avisado, se identifica a las claras con Teresa de Jesús, pero que en el texto se presenta bajo el criptónimo de “Iris”. Este particular permite al P. Eusebio descartarlo como volumen teórico, relegándolo al terreno de la ficción, de modo que lo va a considerar una “utópica novela”⁶⁷.

La obvia intención de desagravio con que el P. Eusebio concibe su trabajo queda de manifiesto, entre otros aspectos, en una carta que envía desde Medina del Campo el 13 de febrero de 1929 a su hermano Valentín de San José, donde, además de reflejar diversos detalles acerca de la publicación, aludiendo a la propia Doctora Mística, le confiesa su deseo de que “quiera Ella darla [sic] buena acogida para su gloria y para bien de la Orden”⁶⁸.

El carmelita dedicará varios años de ardua labor al acopio de fuentes, documentación y denodadas lecturas, básicamente de la principal bibliografía existente en el momento acerca del movimiento espírita, que lo llevará a la escritura final de su magno *Santa Teresa y el Espiritismo*, dividido en dos volúmenes, de casi quinientas y casi setecientas páginas respectivamente. La vehemencia de su defensa teresiana, junto con el exhaustivo y exigente concepto de lo que implica una obra de esta naturaleza, contribuirán, sin duda, a tal abundancia de páginas. Pero tampoco se puede perder de vista que, como explicará después Father Herrera, el P. Eusebio

ciertamente no tenía el don de la síntesis, como se notaba enseñada en sus prédicas y conferencias, siempre largas, pero no se hacía pesado ni se repetía, gracias a lo bien que dominaba el asunto y a su espíritu analítico, que le hacía ver muchos matices interesantes en materias áridas⁶⁹.

67 *Ibidem*, p. 3.

68 *Proceso de Beatificación*, I, *op. cit.*, p. 23.

69 Father Herrera, *op. cit.*, p. 28.

Si bien se puede considerar *Santa Teresa y el espiritismo* una obra que no solo tiene su origen germinal en la isla de Cuba, sino que allí fue planeada y redactada, con la intención cierta de haber visto la luz en tierras caribeñas (como prueban sus preceptivos *Nihil obstat* al comienzos de la obra: el *Imprimatur*, firmado el 16 de junio de 1925 por el Obispo de Camagüey; y el *Imprimi potest*, firmado el 25 de abril de 1926 por fray José Vicente de Santa Teresa, Vicario Provincial de la Orden en La Habana), lo cierto es que una serie de circunstancias ajenas a la voluntad de su autor ocasionaron una larga demora en la publicación. En buena medida, se tiene conocimiento de que uno de los principales motivos estriba en que una adinerada devota que había prometido subvencionar la edición se retrasaba indefinidamente en materializar sus promesas, y así se lo hace saber a su hermano por carta, fechada en Camagüey el 24 de agosto de 1926⁷⁰. Menos de nueve meses después, el P. Eusebio abandona Cuba para asistir en Segovia en mayo de 1927 al Capítulo Provincial de la Orden, lo que supuso su adiós definitivo a las tierras caribeñas, ya que en éste iba a ser nombrado director del colegio de aspirantes de Medina del Campo —denominado precisamente Colegio Teresiano—, a la vez que su hermano Valentín de San José resultaba elegido prior de Segovia. Por tanto, los trámites para la publicación de *Santa Teresa y el espiritismo* se reanudarán en España, donde finalmente los dos volúmenes que componen la obra global, titulados *Mediumnidad teresiana* y *Puntos cardinales del espiritismo*, verían la luz en 1929 y 1930, respectivamente.

Como puede comprobarse, el proceso iba a dilatarse considerablemente en el tiempo, encontrándose en el epistolario entre ambos hermanos diversas alusiones a los detalles del mismo, entre los que destacan los retrasos del prologuista, un ilustre experto en la figura de Santa Teresa, como era Bernardino de Melgar y Abreu, marqués de San Juan de Piedras Albas, quien daría a conocer a lo largo de su vida diversas epístolas y otros textos autógrafos de la autora abulense y de personajes relacionados con ella de manera muy directa (buena parte de ellos en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, a la que pertenecía); además de participar en los actos de conmemoración del tercer centenario de su canonización, organizados por la Real Academia de la Historia en Ávila el 15 de octubre de 1922.

70 *Proceso de Beatificación*, I, *op. cit.*, p. 4.

Pero comoquiera que en “*¿Qué mandáis hacer de mí?*”. *Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos* ya comenté y analicé con detalle las características y contingencias que rodean a esta obra del P. Eusebio, además de insertarla de manera adecuada en la mencionada cadena de relecturas teresianas de entresiglos, remito al lector a las páginas correspondientes en dicho estudio⁷¹.

En cualquier caso, retomando su actividad tras la vuelta a España en mayo de 1927, se puede documentar que permanecería en la localidad vallisoletana de Medina del Campo hasta el Capítulo Provincial de abril de 1930 en Madrid, ocupando primero el mencionado puesto de director del Colegio de Aspirantes (o Colegio Preparatorio), para pasar luego a compatibilizar ese puesto con el de Superior de la Comunidad, en el Convento colocado bajo la advocación del Cuerpo de Cristo, que, fundado en 1645, tuvo que ser refundado el 3 de junio de 1891, tras el período en blanco que supuso la exclaustración asociada a la Desamortización de Mendizábal⁷². En dicho Capítulo de abril del 1930 se le va a trasladar como prior al convento de Ávila⁷³, donde desarrollará una amplia actividad, pudiéndose destacar, además, que marcó profundamente a dos jóvenes, Aurelia de Miguel y Lucrecia Carrillo —Terciaria Carmelita que parece haber sido amiga de Mercedes, la única hermana del P. Eusebio que no entró en la religión—, convirtiéndose ambas en sus hijas espirituales, hasta el punto de mantener un fluido y muy interesante epistolario que durará casi hasta el momento de su muerte, en el que se observa que, con tono cercano y cordial, pero también paternalista, el sacerdote las orienta, aconseja y hasta consuela cuando es menester⁷⁴.

71 Amelina Correa Ramón, *op. cit.*, 2019, pp. 225-251.

72 Óscar Ignacio Aparicio Ahedo, *Los hijos de Santa Teresa en España*, Burgos, Monte Carmelo, 2014, pp. 216-217.

73 José Vicente Rodríguez, *op. cit.*, 2007, pp. 52-53.

74 *Proceso de Beatificación*, I, *op. cit.*, 84-143 y 144-169. Para interesantes temas contenidos en este epistolario que se pueden poner en relación con preocupaciones propias de la época de entresiglos, como pueden ser los debates que asociaban la neurosis con los fenómenos místicos, o los posibles riesgos que podían producir los excesos de lecturas espirituales, como eran los textos teresianos de los que con cierta frecuencia se alertaba desde el estamento médico acerca de los riesgos, cf. Amelina Correa Ramón, *op. cit.*, 2019, pp. 249-250.

En Ávila residirá hasta que en mayo de 1933 fue enviado al que —¿quién podría saberlo entonces...!— iba a ser su destino final: el convento de Toledo, donde llega inicialmente como subprior y maestro de estudiantes, y a partir de mayo de 1936, ya como prior⁷⁵. Disfrutamos de ocasión única de seguir de manera dinámica y vivaz la intensa trayectoria de esos nueve años desde su regreso de Cuba gracias al epistolario con su querido hermano Valentín de San José, por el que se deslizan habitualmente numerosos datos y detalles, así como indicios que reflejan de modo elocuente atributos de su personalidad (por ejemplo, la cordial relación que, sorprendentemente, acabó entablando con el pintor y escritor espiritista cuya obra tanto le había escandalizado, José Blanco Coris)⁷⁶.

Pero además, durante este periodo, como cabía esperar, va a continuar su intensa labor intelectual, colaborando con revistas especializadas, fundamentalmente, aquellas vinculadas con su Orden, como *Glorias del Carmelo* (editada precisamente por los Carmelitas Descalzos de Toledo, y donde publicará varios años antes de su llegada a la ciudad imperial, en concreto, entre 1927 y 1929), *Mensajero de Santa Teresa y San Juan de la Cruz* (Ávila), o la veterana *El Monte Carmelo* (Burgos), donde aparecen artículos de tema religioso, con muy diferente planteamiento u orientación. Cabe señalar, de hecho, que en la correspondencia con su hermano aparecerán alusiones a las tareas literarias que ocupaban su atención y resultan de su agrado, e incluso referencias a las etapas en que puede dedicar poco tiempo a las letras.

Pero la firma del P. Eusebio va a aparecer asimismo en algunos periódicos locales de Castilla, como el *Diario de Ávila*, donde se ocupará de manera especial de la que sin duda había sido su hija más ilustre, dedicándose a relatar el proceso del patronazgo de España que le fue otorgado en 1617, a glosar la procesión en honor de Teresa de Jesús que se celebra tradicionalmente en su rincón nativo cada 15 de octubre, e incluso a prestar atención a las esculturas que, salidas de la gubia de un imaginero tan insigne como Gregorio Fernández, adornan la Iglesia de la Santa, construida sobre el solar de lo que fuera en tiempos su casa familiar, y entre las que destaca, precisamente, la misma que cada año

75 José Vicente Rodríguez, *op. cit.*, 2007, pp. 64 y 69.

76 Para este tema concreto, cf. Amelina Correa Ramón, *op. cit.*, 2019, pp. 246-247.

procesiona gloriosamente por las calles de la ciudad⁷⁷.



Santa Teresa de Jesús (Ávila), por Gregorio Fernández

La ardiente devoción que muestra el P. Eusebio del Niño Jesús hacia Santa Teresa se desliza en cada una de sus páginas, defendiendo vehementemente que

no hay ciudad como la de Ávila; no hay pueblo como el de España porque no hay mujer como Teresa, santa como la Reformadora del Carmelo, sabia como la doctora mística. Es Ávila la que posee la mujer más grande, la mujer más sabia, la mujer más santa⁷⁸.

Cabe entender que, desde el punto de vista del perseverante y tenaz carmelita, la mujer más sabia, la más santa, la más grande, se hubiera visto atacada tiempo atrás (por José Blanco Coris, y antes, por Amalia

77 *Proceso de Beatificación*, II, *op. cit.*, pp. 80-86.

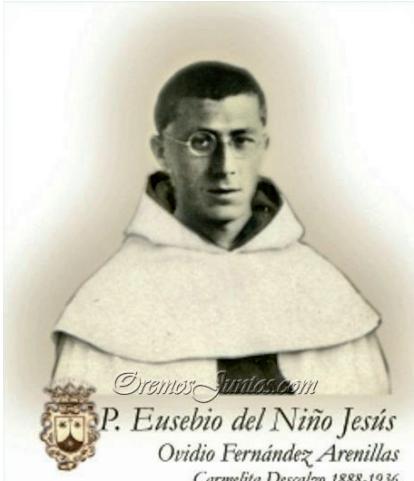
78 *Ibidem*, p. 80.

Domingo Soler), al ser puesta al nivel de los dudosos espíritus que se manifestaban en las mesas parlantes, al equiparar sus insignes cualidades que le valieron el título de Doctora Mística con las de la mediumnidad que convocaban a las voces de ultratumba y llenaban la salas de seguidores y curiosos, resultaba del todo intolerable. Y eso que en cuanto a reinterpretar el santoral católico en clave espiritista existían ya desde décadas atrás notorios antecedentes, como los reiterados y frecuentes que menudean por el *Almanaque del Espiritismo*, una publicación periódica de carácter anual (como es lo propio del género), aparecida en Madrid entre 1873 y 1875. Puesto que en los almanaques al uso se da noticia del santo que preside cada día, en este caso se va a apelar a ellos, asociándoseles una serie de presuntas cualidades de tipo mediúmnico, relacionadas con los hitos de sus vidas y hechos portentosos. De este modo, se iba a considerar “médium escribiente mecánico” a san Toribio de Liébana, “médium intuitivo” a santa Genoveva o San Juan de Dios, “médium vidente” a santa María Egipciaca o san Cristóbal, “médium curandero” a san Lázaro, san Cosme y san Damián, y así un largo etcétera⁷⁹.

Situada por el ámbito intelectual espiritista dentro de ese marco de reinterpretación simbólica y conceptual, el P. Eusebio se verá en la necesidad de rescatar a Santa Teresa de Jesús, devolviéndole su “voz más pura”. Y en ese contexto surgirá la que es, sin duda, su más importante y notable obra: *Santa Teresa y el espiritismo*, fruto de un trabajo ímprobo y de un enorme esfuerzo intelectual. Dicho empeño posibilitará que, aunque etiquetada mayoritariamente como texto religioso, y —tal y como se expresó al comienzo de este artículo— relegado casi de manera exclusiva a los estudios de ámbito teológico, la obra del P. Eusebio haya merecido también, en fechas recientes, consideración desde el punto de vista de la filosofía. De este modo, se constata que se le hace justicia tanto tiempo después de su muerte al encontrar su nombre incluido en la magna obra de Gonzalo Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la historia de la filosofía en España*, que en forma de diccionario y en siete volúmenes fue publicando el Centro de Estudios Históricos del CSIC entre 1980 y 2003. Y en efecto, en el volumen III se recoge una breve entrada de

79 *Almanaque del Espiritismo para 1873. Escrito con la colaboración de varios espiritistas*, Madrid, Imprenta de D. J. M. Alcántara, 1873, p. 12.

nuestro carmelita, consignando cuatro obras que se podrían adscribir al campo de la filosofía⁸⁰.



Retrato del Padre Eusebio del Niño Jesús

80 Gonzalo Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la historia de la filosofía en España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos del CSIC, 1988, vol. III, p. 92.

El legado literario de Antonio Gala: estado de la cuestión

CLARA COBO GUIJARRO

Universidad de Santiago de Compostela

ANA PADILLA MANGAS

Universidad de Córdoba

Título: El legado literario de Antonio Gala: estado de la cuestión.

Resumen: El presente artículo contiene la revisión de las principales áreas de estudio que se han desarrollado a lo largo de los últimos cincuenta años acerca de la obra literaria de Antonio Gala. Estos trabajos académicos han abordado las diversas facetas del autor como dramaturgo, novelista y poeta, pero también como guionista o articulista en los principales diarios nacionales. Así, en los diferentes apartados se evaluarán los aspectos más relevantes del legado literario del escritor cordobés en consonancia con la bibliografía derivada de su obra, elaborada por la comunidad académica nacional e internacional. Asimismo, completamos dicho estado de la cuestión con los desafíos y parcelas de discusión pendientes de ser abordados en el futuro.

Palabras clave: Antonio Gala, Bibliografía, Estudios literarios, Estado de la cuestión, Teatro, Novela, Poesía, Medios de comunicación.

Fecha de recepción: 29/7/2019.

Fecha de aceptación: 14/9/2019.

Title: Antonio Gala's Literary Inheritance: Status of the Issue.

Abstract: The following article performs a review of the main research areas that, over the Antonio Gala's literary work, have been developed for the last fifty years. These academic works have explored the various facets of the author as a playwright, poet, novelist, but also as a scriptwriter and columnist in the main national newspapers. Thus, in the different sections, the most relevant aspects of Antonio Gala's literary legacy will be evaluated in consonance with the bibliography derived from the national and international academic community. Likewise, we add to this state of the art the challenges and pending discussions to be addressed in the future.

Key words: Antonio Gala, Bibliography, Literary Studies, State of the Art, Theater, Poetry, Novel, Mass Media.

Date of Receipt: 29/7/2019.

Date of Approval: 14/9/2019.

1. PRELIMINARES

Antonio Gala ha recordado en múltiples ocasiones el día en el que comprendió la utilidad de la literatura. Tenía cinco años cuando fue castigado sin salir de casa un domingo. En aquella jornada escribió su primer cuento: la historia de su gato. Su padre, al leer lo que había escrito en el cuadernillo, le levantó el castigo. Y Gala comprendió, con ese gesto, que la literatura es liberadora.

Tiempo después comenzó a escribir poesía, aunque no fue hasta 1959 cuando el ejercicio poético adquirió otra magnitud en su vida al recibir el accésit del Premio Adonáis por su poemario *Enemigo íntimo*. En 1963 fue galardonado con el Premio Calderón de la Barca por *Los verdes campos del Edén*, éxito seguido de muchos más en los escenarios, pues algunas de sus obras se mantuvieron más de dos años en cartel. El mismo año celebró la concesión del Premio Las Albinas por su relato “Solsticio de invierno”, pero pasaron casi treinta hasta que publicara su primera novela, *El manuscrito carmesí* (1990), por la que obtuvo el Premio Planeta. Esta pieza narrativa —también las que vinieron después— fue acogida generosamente por el público. Gala se convirtió en uno de los autores más vendidos del país en aquella época. El autor no solo compaginaba estos tres géneros literarios, sino que durante ese tiempo también fue guionista de exitosas series televisivas y columnista en los principales periódicos del país. *Los papeles de agua*, su última novela, se publicó en el año 2008, pero el cordobés continuó elaborando sus “troneras” para el diario *El Mundo* —auténticos soplos de franqueza, compromiso y sensibilidad— hasta que firmara la última el 21 de diciembre de 2015. La tituló “Vivir la vida”¹.

Gala siempre ha asumido con tal naturalidad el oficio de la escritura que ni el éxito ni la popularidad han tergiversado su propio concepto

1 De acuerdo con Isabel Martínez Moreno, Gala fue el autor más vendido en la Feria del Libro de Madrid durante el período comprendido entre 1993-1999. Sus obras han sido traducidas al francés, inglés, alemán, italiano, portugués, árabe, ruso, esloveno, húngaro, griego, japonés, etc. Asimismo, su teatro ha sido representado en multitud de países de Europa y América [Isabel Martínez Moreno, “Premios y distinciones”, *Antonio Gala: eterno y de Cristal*, ed. Isabel Martínez Moreno, Sevilla, Junta de Andalucía, 2016, pp. 212-213 (p. 213)].

de la creación. Él mismo explica que “el arte —la *poyesis*, la creación, en definitiva, la poesía— es como un líquido que adquiere la forma del recipiente en que se vierte [...]. No obstante, todo se construirá con la materia de los sueños, en el noble y no en el empalagoso sentido de la expresión: todo estará hecho de poesía”². Lo ha demostrado a lo largo de su trayectoria literaria con indiscutible probidad. Ciertamente, son poesía su «poesía de poemas», como él la denomina, pero también los diálogos de su teatro, las “Charlas con Troylo” o las desesperadas confesiones de Desideria en los cuadernillos que escribe a solas en un apartamento en Estambul. Gala es un hombre de fidelidades. Quizá sea “fidelidad” —tal y como confesó a François Dubosquet treinta años atrás— el término que mejor le define. Fidelidad a sí mismo, a su momento y a sus raíces:

Estas tres fidelidades son, sin duda ninguna, la clave de un destino *extraordinario* —en el sentido primero de la palabra “fuera del común”— que hicieron de un joven poeta nacido en la frontera de Andalucía, criado en Córdoba, formado en Humanidades por las universidades de Sevilla y Madrid, una de las plumas más libres y certeras de la España contemporánea: una voz singular, una garganta prestada a todo un pueblo con ansias de gritar bajo la mordaza y de vivir después del largo paréntesis de la dictadura. Y muy pocos escritores se pueden valer de este reconocimiento y de esta increíble popularidad que el pueblo español le concede a Antonio Gala³.

Pero no es el fervor de su público, sino el examen de la crítica lo que nos concierne ahora. El trabajo que se expondrá a continuación supone el establecimiento de un estado de la cuestión. Teniendo en cuenta que Gala ha clausurado su actividad literaria, hemos creído pertinente valorar el corpus científico derivado de su obra. Para ello, ha sido fundamental la recopilación de la bibliografía y su profunda revisión. Gracias a esta labor pueden identificarse los expertos nacionales y extranjeros que han examinado las diversas facetas del autor como dramaturgo, poeta, novelista, articulista o guionista a lo largo de cinco décadas⁴. Asimismo, forma

2 Antonio Gala, *Ahora hablaré de mí*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 288.

3 François Dubosquet, “Las tres fidelidades de Antonio Gala”, *Antonio Gala: eterno y de Cristal*, pp. 181-187 (p. 181).

4 Para la consulta de la bibliografía completa de Antonio Gala, véase Clara Cobo

parte de nuestro objetivo esclarecer las principales líneas de investigación que orbitan en torno a la extensa y diversa producción del cordobés. Ante la imposibilidad de reflejarlas en su totalidad y de explicarlas de forma detallada, se detallarán los conceptos y los aspectos esenciales que han prevalecido, dado el acuerdo de los expertos. Así, esta panorámica focalizará objetos tan diversos como la temática, la construcción de personajes y espacios literarios, la hibridación genérica, el tratamiento de la intertextualidad o la dimensión social, histórica y política de su obra, entre otros. Esperamos que esta aproximación, no solo al universo literario del escritor, sino también al legado científico derivado del mismo, se comprenda como un mapa sobre el que trazar nuevas vías de pesquisa⁵.

2. ANTONIO GALA, DRAMATURGO

Desde que se estrenara su primera obra, *Los verdes campos del Edén* (1963), Gala, quien nunca se consideró un hombre de teatro, encauzó sus inquietudes poéticas a través de este género. De hecho, tal y como el autor ha reconocido en más de una ocasión, la idea de esta pieza dramática ya latía en su primer libro de poemas, *Enemigo íntimo* (1960). Gala se acerca al teatro, como apunta Fausto Díaz Padilla en la introducción de *Obras escogidas*, porque “la misión del poeta es esa misma: tocar los corazones y las mentes de sus personajes para que reaccionen positivamente ante el maravilloso don de la vida”⁶. Por ello, al calor del público, contagiándose este

Guijarro, “Antonio Gala: Bibliografía completa”, en *Antonio Gala: Eterno y de Cristal*, ed. cit., pp. 205-211.

5 La bibliografía completa derivada de la investigación de la obra de Antonio Gala puede consultarse en: Ana Padilla Mangas y Clara Cobo Guijarro, “Bibliografía completa sobre la obra de Antonio Gala”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, CLXVII (2018), pp. 381-404.

6 Fausto Díaz Padilla, “Prólogo” a Antonio Gala, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1981, pp. VII-CLV (p. CXLIV). Díaz Padilla realizó su tesis doctoral (1975) sobre el teatro de Antonio Gala. En 1981 se encargó de la primera recopilación de sus obras dramáticas (la antología incluye: *Los verdes campos del Edén*; *El caracol en el espejo*; *El sol en el hormiguero*; *Noviembre y un poco de yerba*; *Spain's strip-tease*; *Los buenos días perdidos*; *Anillos para una dama*; *Las cítaras colgadas de los árboles*; *¡Suerte, campeón!*; *¿Por qué corres, Ulises?*; *Petra Regalada* y *La vieja señorita del Paraíso*). Véase la relación completa de las obras de teatro en Clara Cobo Guijarro, *op. cit.*, pp. 206-208.

de la realidad de los personajes, la escritura dramática de Gala alcanzaba su potencial significado. El teatro de Antonio Gala es poético —argumenta Andrés Amorós— “porque intenta dar expresión estética adecuada y permanente a las fuerzas básicas, los instintos primarios, las intuiciones esenciales del ser humano; es decir, lo que nos identifica y nos une, no lo que nos separa”⁷. De ahí que este género haya sido el más aplaudido por el público y el más celebrado por la crítica, pues en su teatro los grandes temas humanos, encarnados en sus personajes, fluyen libremente, canalizando la alta cultura y la cultura popular.

Su recorrido en el género dramático ha sido objeto de reflexión en más de 150 trabajos académicos en España y en el extranjero. Muchos de ellos se han publicado como estudios preliminares, introducciones o prólogos en las ediciones de sus textos teatrales⁸. Así, los primeros que aparecieron

7 Andrés Amorós, “El teatro de los poetas”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, coord. Ana Padilla Mangas, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011, pp. 69-86 (p. 76).

8 Los principales investigadores de la obra de Antonio Gala han editado, anotado y/o prologado sus obras teatrales. Véanse, entre otros (ordenados por fecha): Federico Carlos Sainz de Robles, “Prólogo: breve reseña de una temporada teatral (1963-1964)”, en Antonio Gala, *Los verdes campos del edén*; Miguel Mihura, *La bella Dorotea*; y Alejandro Casona, *Los árboles mueren de pie (Teatro Español 1963-64)*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 11-29 [incluye: “Autocrítica” (p. 183) y “Críticas” (pp. 183-189)]; José Monleón, Alejandro Casona y José Mª Rodríguez, “Juicios sobre Antonio Gala”, en Antonio Gala, *El caracol en el espejo, El sol en el hormiguero y Noviembre y un poco de yerba*, Madrid, Taurus, 1970, p. 9-51 [Incluye: “La imagen de Antonio Gala” (pp. 51-87); “La obra de Antonio Gala” pp. 87-95, y “La crítica teatral española ante Gala” (pp. 95-121)]; Federico Carlos Sainz de Robles, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Los buenos días perdidos*; Ana Diosdado, *El okapi*; Jaime Salom, *Tiempo de espadas*; José Fernando Dicenta, *La jaula*; y, Enrique Llovet, *Sócrates (Teatro español 1972-1973)*, Madrid, Aguilar, 1974, pp. IX-XXXVI [incluye: “Antecrítica” (p. 217) y “Críticas” (pp. 218-224)]; Enrique Llovet, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Las cítaras colgadas de los árboles y ¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 9-35; Carmen Díaz Castaño, “Estudio preliminar”, en Antonio Gala, *Trilogía de la libertad: Petra regalada, La vieja señorita del paraíso y El cementerio de los pájaros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981 [incluye: “Introducción” (pp. 11-14); “Petra Regalada” (pp. 15-26); “La vieja señorita del paraíso” (pp. 27-54); “El cementerio de los pájaros” (pp. 55-70), y “Final” (pp. 71-80)]; Phyllis Zatlin, “Estudio previo”, en Antonio Gala, *Noviembre y un poco de yerba y Petra Regalada*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 11-74 [incluye: “Nota preliminar” (pp. 11-12); “Crono-biografía de Antonio Gala” (pp. 13-28), y “El teatro de Antonio Gala” (pp. 29-74)]; Hazel Cazorla, “Introducción”, en Antonio Gala, *Los*

suponen las primeras aproximaciones a la obra dramática de Gala. En estas colaboraciones, así como en el resto de publicaciones científicas, no ha pasado inadvertida la presencia del primer ámbito de estudio al que nos referiremos.

Convencido de que el paisaje hace a la figura, Andalucía ha sido objeto de hermosas reflexiones y de sinceros homenajes, pero también se ha erigido como escenario al servicio de sus argumentos y como cartografía de su expresión poética. Las antologías de Ana Padilla Mangas (*Córdoba de Gala*, 1993) y Carmen Díaz Castañón (*Andaluz*, 1994) son prueba de ello. De acuerdo con Padilla Mangas, en su recreación de los espacios del sur, Gala “sabe captar la realidad, aprehender el ensueño, rememorar el pasado y sentir el presente. Y es que le gusta su tierra, su forma de entender la vida, su peculiar humor, su manera de hablar, su soledad; ahora bien, es precisamente esta pasión la que le conduce a una actitud crítica,

verdes campos del Edén, Salamanca, Almar, 1983, pp. 13-38; Carmen Díaz Castañón, “El teatro de Antonio Gala”, en Antonio Gala, *Samarkanda y El hotelito*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 9-28; José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén y El cementerio de los pájaros*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986a, pp. 15-115; Andrés Amorós, “Introducción biográfica y crítica”, en Antonio Gala, *Los buenos días perdidos y Anillos para una dama*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 9-117; José María Areilza y Javier Sábada, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Séneca o el beneficio de la duda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 9-46. [incluye: Prólogo de José M^a Areilza (pp. 9-16) y Prólogo de Javier Sábada (pp. 17-46)]; José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Carmen Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 9-44; José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 9-65; Phyllis Zatlin, “Introducción”, en Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén y Los buenos días perdidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 9-43; Isabel Martínez Moreno, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Los bellos durmientes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 9-49; Carmen Díaz Castañón, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Samarkanda y Los bellos durmientes*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1999, pp. 9-32; José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Las manzanas del viernes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. IX-XXVII; Carmen Díaz Castañón y Andrés Peláez, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Café cantante y El hotelito*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1999, pp. 7-23/ pp. 137-141; José Romera Castillo, Ana Padilla Mangas y Robert Muro, “Análisis crítico, biografía y bibliografía, y presentación y álbum de fotografías”, en Antonio Gala, *El caracol en el espejo*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2003, pp. 99-116; y Andrés Peláez, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Inés desabrochada*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, pp. IX-XXIII. Véase el listado completo de primeras ediciones y otras ediciones con prólogos y notas en Clara Cobo Guijarro, *op. cit.* pp. 206-208.

de lucha, de denuncia [...]”⁹.

La esencia andaluza impregna el conjunto de su obra. En las novelas de Gala, publicadas a partir de 1990, las ciudades andaluzas se consolidan como espacios referenciales: *El manuscrito carmesí* (Granada/Córdoba); *Más allá del jardín* (Sevilla); *La regla de tres* (finca «La meridiana», provincia de Málaga); *Las afueras de Dios* (Córdoba); *El imposible olvido* (Málaga/Granada), y *Los papeles de agua* (Alhaurín el Grande). En su poesía destacan los poemas de *Testamento andaluz* (1985), inspirados por espacios emblemáticos de esta tierra, también presente en los poemarios *Enemigo íntimo* (1960), *Los sonetos de la Zubia* (1966-1987) y *Poemas cordobeses* (1994), así como en otros textos poéticos, como “La deshora” (1962) y “Meditación en Queronea” (1965). Asimismo, al margen de los géneros literarios, se han de destacar el discurso pronunciado por Gala en la apertura del Congreso de Cultura Andaluza, pronunciado en la Mezquita-Catedral de Córdoba el 2 de abril de 1978, y sus palabras en el acto de su investidura como doctor *honoris causa* de la Universidad de Córdoba en 1982. La multiplicidad de matices que forman la esencia andaluza también le sirvieron a Gala para componer varios capítulos de su serie televisiva *Paisaje con figuras*: Averroes, Almanzor, Gonzalo Fernández de Córdoba, Murillo, Mariana Pineda o Antonio Machado, entre otros¹⁰.

Pero, ciñéndonos al marco de los estudios críticos de teatro, la figura más representativa es la protagonista de *Carmen Carmen* (1988), obra de teatro musical estrenada y publicada en 1988. El personaje que interpretó Concha Velasco sobre las tablas está inspirado en el homónimo de Prosper Mérimée (1845). Para la actualización de este arquetipo universal

9 Ana Padilla Mangas, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Córdoba de Gala*, coord. Ana Padilla Mangas, Córdoba, Almuzara, 2017, pp. 13-19 (p. 14). *Córdoba de Gala* (1993) ha sido reeditado en 2017 (Almuzara) incluyendo un nuevo apartado, “Córdoba compartida”, en el que Padilla Mangas añade los textos de Antonio Gala escritos expresamente para los jóvenes creadores residentes en su Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores ubicada en Córdoba. Estos proceden de los catálogos editados anualmente por la Fundación.

10 Véase Antonio Gala, *Paisaje andaluz con figuras* (Vol. I y Vol. II), Granada, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1984. Asimismo, para el estudio de sus reflexiones en prensa sobre Andalucía véase Antonio Gala, *Córdoba de Gala*, pp. 332-333; y Antonio Gala, *Andaluz*, ed. Carmen Díaz Castañón, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 487-495.

Gala ideó una Carmen que “revienta de amor por doquier y que se rebela contra una sociedad ortopédica y falsa que la rodea”¹¹. Para ello, siguiendo a Romera Castillo —a cargo del prólogo de la edición de la obra—, se precisa redimir el tópico y efectuar una desmitificación¹². A propósito de esta cuestión, Carmen Pujante Segura aseveraba recientemente que “el autor español acomete su desmitificación en una obra sobre la que opera el trasvase genérico y tonal, hacia el teatro y hacia lo cómico con toques satíricos, valiéndose de ciertas convenciones del teatro español de la década de 1980 postransicionales, años que estaban cargados de significación social e ideológica [...]”¹³. *Carmen Carmen* emerge como paradigma de las desmitificaciones de Gala, de las que nos ocuparemos más adelante¹⁴.

En otro orden, cabe destacar en el conjunto de su teatro el legado de la Córdoba romana y califal. En palabras de Hazel Cazorla, el andaluz asumió la herencia de una tierra que se refleja en él mismo y en su escritura dramática:

Algo hay de romano y moro que comparte nuestro autor con esta antigua tierra: una elegancia natural, una seriedad castiza, un aprecio de la belleza y un lenguaje chispeante y profundo, capaz de saltar de lo más culto a lo más popular sin afectación ninguna. Sería lógico

11 José Romera Castillo, “Francia en el teatro de Antonio Gala”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. Francisco Lafarga, Barcelona, PPU, 1989, pp. 191-198 (p. 193).

12 José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Carmen Carmen*, ed. cit., p. 35.

13 Carmen Pujante Segura, “El mito de Carmen a finales del siglo XX: desmitificación o remitificación”, en *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, coords. Montserrat Cots Vicente y Antonio Monegal, Madrid, Universitat Pompeu Fabra/SELGyC, 2010, vol. I, pp. 379-390 (p. 380).

14 A propósito de la vinculación de *Carmen Carmen* con el mito y la tradición andaluza, véase también Hazel Cazorla, “La tradición pasional andaluza en *Carmen Carmen* de Antonio Gala”, en *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, coord. John P. Gabriele, Madrid, Iberoamericana, 1994, pp. 143-150; Alberto Egea Fernández-Montesinos, “*Carmen Carmen* de Antonio Gala, pos-costumbrismo y des-orientalización de los mitos andaluces”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXVII, 1 (2003), pp. 31-48; y Virginia Guarinos, “Carmen: Puro teatro. Granés, Madariaga, Gala y Távora”, en *Carmen global. El mito en las artes y en los medios audiovisuales*, eds. Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 251-275 (pp. 265-268).

que su teatro, en forma y espíritu, también le debiera a esta herencia andaluza su perfil característico¹⁵.

En esta revisión Cazorla examina la tradición clasicista mediterránea y arábigo-andaluza no solo a través de *Séneca o el beneficio de la duda* (1987)—de la que afirma la existencia de un paralelismo dramático entre su escenografía y la mezquita cordobesa—, sino también a través de *Las manzanas del viernes* (1999), cuya protagonista, Orosia, habrá de enfrentar la pasión amorosa como la Fedra senequista. En opinión de la experta, “la destrucción de una mujer a manos de su propia pasión es tema mítico de origen greco-latino; también es clásica la estructura de esta obra en su conformidad con la de las normas de simetría, orden y lógica”¹⁶.

Del mismo modo, la escenografía de esta propuesta teatral también recuerda, según la autora, a la arquitectura de la Córdoba califal. La “metáfora del mirador”, frontera de los mundos interno y externo del ser humano, se recrea en *Las manzanas del viernes*; no obstante, con anterioridad había formado parte del decorado de *Petra regalada* (1980), cuyo “resultado fatal” queda ubicado en el balcón¹⁷. Así, Cazorla, abordando las dimensiones histórica, sociológica y artística de la Córdoba hispano-árabe, desarrolla las concomitancias pertinentes no solo en las obras mencionadas, sino también en muchas otras, como *Los verdes campos del Edén* (1964), *El caracol en el espejo* (1970) o *La vieja señorita del paraíso* (1981). En definitiva, la herencia cultural de Andalucía es, suscribiendo las palabras de Díaz Castaño, múltiple, inasible e inagotable¹⁸. Y en su teatro, la historia y la intrahistoria de este territorio sirven de inspiración para sus tramas, pero también suponen el motor de la representación, pues todo sobre el escenario cumple el compromiso vital del autor con esa tierra.

En consonancia con las anteriores reflexiones se infiere otro fenómeno destacado por otras estudiosas y característico de la producción de Gala:

15 Hazel Cazorla, “El legado de la Córdoba «romana y mora» en el teatro de Antonio Gala”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, coord. Ana Padilla Mangas, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011, pp. 87-103 (p. 87).

16 *Ibidem*, pp. 93-94.

17 *Ibidem*, p. 97.

18 Carmen Díaz Castaño, “Introducción”, en Antonio Gala, *Andaluz*, pp. 9-43 (p. 23).

el desdoblamiento del espacio. En consecuencia, los espacios referenciales adquieren una importante dimensión simbólica, que ha sido recreada en *Los verdes campos del Edén* (1963) con el panteón; en *Noviembre y un poco de yerba* (1967), con el sótano; en la celda de *Petra regalada* (1980); en el café de *La vieja señorita del paraíso* (1980); o en la capilla de *Los buenos días perdidos* (1972). Estos son lugares de soledad y resignación que se transformarán al mismo tiempo que los personajes que los habitan, quienes anhelan, no sin inmovilismo, encontrar en sí mismos un espacio para el cambio y la redención.

Sus protagonistas se hallan, como reza uno de los títulos de Cazorla, en “cárcel de la conciencia”: “[...] El ser humano, en las obras galianas, es prisionero de su propia mediocridad, de su auto-decepción, sus propias mentiras y su fingimiento, de su pasividad cobarde frente a la aventura de la vida auténtica”¹⁹. En esta línea, Isabel Martínez Moreno añadía recientemente que, leyendo su teatro, nos dejamos guiar “[...] rumbo a escenarios de soledad; también, según está escrito en sus páginas, rumbo a la anatomía de las almas solas y, al final, en un apéndice idílico, hacia la geografía de los sueños”²⁰. Esta aguarda en el territorio del ideal, el paraíso perdido, un nuevo espacio alegórico que en las creaciones de Gala puede materializarse o disolverse junto con las ilusiones de sus personajes. Este concepto fue previamente tratado por Phyllis Zatlin, José Romera Castillo y, más tarde, por Isabel Martínez Moreno en un extenso libro donde analiza esta cuestión de forma pormenorizada²¹. Mención aparte merece asimismo el interés de los estudiosos por la revisión de los mitos y su consecuente «desmitificación», como ya adelantamos al referirnos a

19 Hazel Cazorla, “Cárcel de la conciencia y fugas pasionales: espacios psíquicos en dos estrenos recientes de Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala (*Las trampas del azar* y *Los bellos durmientes*)”, en *Entre actos: diálogos sobre Teatro Español entre siglos*, ed. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, University Park (Pennsylvania), Estreno, 1999, pp. 185-193 (p. 190).

20 Isabel Martínez Moreno, “El teatro de Antonio Gala: escenarios de soledad, espacios para un sueño”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 137-172 (p. 148).

21 Phyllis Zatlin Boring, “The Theatre of Antonio Gala: In Search of Paradise”, *Kentucky Romance Quarterly*, XXIV, 2 (1977), pp. 175-183; José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén* y *El cementerio de los pájaros*, pp. 15-115 (p. 98); e Isabel Martínez Moreno, *Antonio Gala. El paraíso perdido*, Madrid, CSIC, 1994.

Carmen Carmen. ¿Por qué corres, Ulises? (1975), su pieza más representada y traducida, ha sido la más ampliamente estudiada en este contexto²². El examen de su condición hipertextual, así como de la reescritura del mito y la reconstrucción de los personajes de *La Odisea* han sido evaluados en multitud de estudios²³. Como decíamos, no es tanto el mito el hilo con-

22 No obstante, el concepto de desmitificación aparece por primera vez en un estudio de Hazel Cazorla sobre *Anillos para una dama*, obra publicada en 1974 [Hazel Cazorla, “Antonio Gala y la desmitificación de España: Los valores alegóricos de *Anillos para una dama*”, *Estreno: cuadernos del teatro español contemporáneo*, IV, 2 (1978), pp. 13-15]. A propósito del uso de esta noción en muchas de las obras del autor cordobés, se recomienda la lectura del citado prólogo de Romera Castillo a *Carmen Carmen* (José Romera Castillo, *op. cit.*, pp. 9-44).

23 Son muchos los investigadores que han tratado la pervivencia del mito clásico en el teatro español contemporáneo, incluyendo, por supuesto, el análisis de *¿Por qué corres, Ulises?* El último trabajo sobre esta cuestión se deriva de una tesis doctoral (Alessandra Procopio, *El mito de Ulises y Penélope en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Fundamentos, 2018). En esta línea, José C. Paulino establece una valiosa división de las distintas aproximaciones al mito en el teatro posterior a la posguerra [José C. Paulino, “Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica”, *Anales de la literatura española contemporánea*, XIX, 3 (1994), pp. 327-342 (p. 333-334)]. Por su parte, Fernando García Romero, comparando otras reescrituras de esta figura en la época contemporánea, comenta la caracterización “patética y algo grotesca” de Ulises en la propuesta de Gala [Fernando García Romero, “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, *CFC: egi*, IX (1999), pp. 281-303 (p. 289)]. De una propuesta anterior del mismo autor, cabe señalar —en consonancia con las reflexiones del dramaturgo cordobés— el retrato de un Ulises de la posguerra, un Ulises 75 que desafía la figuración del Ulises clásico [Fernando García Romero, “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indo-europeos*, XVIII (1983), pp. 361-382 (p.289)]. También se ocupará García Romero, entre otros temas, de la reescritura de Penélope, quien, como la Jimena de *Anillos para una dama*, no oculta sus propias pasiones ni su personal concepción de los roles matrimoniales. Zatlin trató previamente estas cuestiones en los años ochenta: “En la comedia de Gala la fidelidad de Penélope ante el abandono de Ulises es un mito, así como la justificación de la guerra misma [...]. Ni Jimena [*Anillos para una dama*] ni Penélope están dispuestas a actuar dentro de tal farsa. Su rebeldía ante el estereotipo sexual tiene, por eso, su importancia política, incluso para la época actual” (Phyllis Zatlin Boring, “Estudio previo”, en Antonio Gala, *Noviembre y un poco de yerba y Petra Regalada*, p. 55). No obstante, tal y como apuntara García Romero décadas después, “esta Penélope de A. Gala representa la estabilidad para su Ulises, aunque ello signifique el aburrimiento y la pérdida de todas las ilusiones, su último refugio para soportar la vejez” [Fernando García Romero, “Pervivencia de Penélope”, en *El perfil de les ombres. El teatre clàssic al*

ductor de estos trabajos como los recursos de desmitificación utilizados por Antonio Gala en esta obra, cuyo alcance se hace efectivo en otros aspectos de su producción dramática. Puede afirmarse con Zatlin que “a Antonio Gala le encanta desenmascarar relevantes figuras históricas a la

marc de la cultura grega i la sua pervivència dins la cultura occidental, coords. Carmen Morenilla Talens y Francesco de Martino, Bari, Levante Editori, 2002, pp. 187-204 (p. 190)]. Sin embargo, como sostiene Ramiro González Delgado, la Penélope de Gala es libertina y no esconde en absoluto su adulterio [Ramiro González Delgado, “¿Casta, libertina o feminista?: Penélope en el teatro español contemporáneo (II)”, *La ratonera: Revista asturiana de teatro* XIII (septiembre 2005), pp. 106-113 (p. 108)]. El estudio de los personajes femeninos de esta propuesta teatral es pormenorizado en los trabajos de Padilla Mangas, desde una perspectiva lingüística, y de Lucía Rodríguez Olay, en el contexto de los estudios de género (Ana Padilla Mangas, *Tipología dramática en la obra de Antonio Gala*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1985, pp. 71-166; Lucía Rodríguez Olay, *Personajes femeninos en el teatro de Antonio Gala: una perspectiva de género*, Madrid, Editorial Académica Española, 2011, pp. 148-168). En otro orden de cosas, Carmen María López destaca las conexiones intertextuales en la creación de Gala. Sirvan de ejemplo la presencia del Canto VI de *La Odisea* (Naufragio de Ulises y encuentro con Nausica) como marco de desarrollo de la desmitificación de los personajes; las evocaciones transversales del Canto V, a través del cual se manifiesta directamente una cita del relato homérico en dicho punto; y, asimismo, más adelante la alusión al Canto IX [Carmen María López López, “Odiseo a través de la parodia. Desmitificación e ironía de una Ítaca nostálgica en *Prometeo* de Pérez de Ayala y *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala”, *Panta Rei: Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia* (2014), pp. 71-96 (p. 80) «<https://www.um.es/cepoat/pantarei/catalogo/pantarei2014/>» (Consulta: 13/01/2019)]. En otro de sus estudios, López se reafirma en el estudio de la obra de Gala a la luz de un punto de vista lúdico [Carmen María López López, “Hacia una lectura paródica del mito: caída y descreimiento del héroe en *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala”, *Cuadernos de Aleph*, VII (2015), pp. 97-116 (p. 102-108) «<https://dialnet.unirioja.es/revista/19647/A/2015>» (Consulta: 13/01/2019)]. Los procesos de (re)mitificación/desmitificación del héroe griego también ocupan buena parte de la investigación sobre esta obra [Elisabeth Rogers, “Myth, Man and Exile in *El retorno de and *¿Por qué corres Ulises?**”, *Anales de la literatura española contemporánea*. IX, 1-3 (1984), pp. 117-130; José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Carmen Carmen*, pp. 9-44; Victoria Martínez Robertson, “Antonio Gala’s *¿Por qué corres, Ulises?*: Form in Search of Content”, *Anales de la literatura española contemporánea*, XVII, 1-3 (1992), pp. 221-228; e Isabel Martínez Moreno, *Antonio Gala. El paraíso perdido*, pp. 371-407]. Más recientes son los citados trabajos de Carmen María López (2014 y 2015) y el monográfico de Laura Arroyo, del que destacamos especialmente la segunda parte del mismo (Laura Arroyo Martínez, *La desmitificación de Ulises en el teatro de Antonio Gala. Confluencia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2010).

vez que sigue otra tendencia: la creación de mitos originales para luego desmitificarlos”²⁴. El elemento desmitificador queda patente en la revisión de figuras históricas, populares, religiosas y literarias, como puede comprobarse en *Carmen Carmen* (1988) a través de la recreación del mito popular y literario español; en *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974) y en la ópera *Cristóbal Colón* (1989), con la relectura de la conquista de América; en *Anillos para una dama* (1973), que distorsiona el heroísmo del Cid y empodera a Doña Jimena; o en *Inés desabrochada* (2003), donde de nuevo se invierte la jerarquía de los protagonistas, así como de los roles sexuales, para mostrar una Inés renovada respecto a la de José Zorrilla.

La desmitificación de estas figuras se plantea en consonancia con una reflexión sociopolítica del momento actual. En efecto, en varios de los primeros acercamientos al teatro del cordobés ya se aborda el estudio de los motivos políticos²⁵. En opinión de Zatlin, “con *Noviembre y un poco de yerba*, Gala empieza una serie en que las referencias a la realidad española contemporánea dejan de ser oblicuas”²⁶. Se distinguen entonces dos vertientes fieles a un mismo objetivo. Por un lado, las obras históricas, cuya explicación permite establecer un fuerte anclaje con el presente y, por otro, las obras contemporáneas, que emergen como instrumento desmitificador de la etapa franquista y post-franquista²⁷.

24 Phyllis Zatlin, “Variantes de desmitificación en la obra de Antonio Gala”, *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 239-256 (p. 246).

25 Sobre estas primeras propuestas, véase: David M. Kirsner, “The Theater and Politics of Antonio Gala”, *Hispanic Literature and Politics*, Indiana, Indiana University of Pennsylvania, 1977, pp. 241-250; y Carmen Díaz Castañón, “Acercamiento al teatro político de Antonio Gala”, *Los cuadernos del Norte*, III, 12 (1982), pp. 26-39.

26 Phyllis Zatlin, “Estudio previo”, en Antonio Gala, *Noviembre y un poco de yerba y Petra Regalada*, p. 44.

27 A propósito de los dramas históricos de Gala, véanse también los apartados que distingue Romera Castillo en un excelente estudio (José Romera Castillo, “Sobre el teatro con referencias históricas de Antonio Gala”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 209-237). Para un mayor acercamiento a la obra de Gala desde esta perspectiva véase José Romera Castillo, *Con Antonio Gala (estudios sobre su obra)*, Madrid, UNED, 1996. En este volumen no solo examina su teatro, sino también otros aspectos de su labor como poeta, cronista o guionista. Por último, en los últimos tiempos, el investigador ha estudiado la música en el conjunto del corpus de Gala, con especial hincapié en *Spain's striptease, ¡Suerte, campéon!*, *Carmen Carmen*, *La truhana* y la ópera *Cristóbal Colón*. Sobre esta cuestión puede consultarse José Romera

Como apuntábamos, ambas distinciones convergen en un fin común: “Del pasado no hay una sola interpretación. La interpretación oficial ha sido más mito que realidad. Hay que desmitificar el pasado para entender el presente”²⁸. Sobre *Los verdes campos del Edén* (1963) el propio Gala confiesa: “Su gran ironía no es que pasara en un cementerio, sino que arriba (fuera, en el mundo exterior) no se podía vivir. Era mi sátira antifranquista”²⁹. El mismo espíritu comparte *El sol en el hormiguero* (1966), que fue retirada de la cartelera dos semanas después del estreno. O *Los buenos días perdidos* (1972), que, según explica Romera Castillo, presenta un “fondo metafórico” de la sociedad de posguerra: “Los verdaderos protagonistas de la historia dramática son los dos poderes que siempre han ejercido su coerción sobre el pueblo y la historia española: el militar y el eclesiástico”³⁰. Asimismo, a la luz de *Anillos para una dama* (1973), Cazorla recuerda que “nos ofrece una intuición acerca de la situación post-franquista del país”³¹, y, tiempo después, Zatlin añade sobre la protagonista de la obra citada que “[...] representa la España que quiere renovarse”³².

Castillo, “Antonio Gala y la música”, en *Antonio Gala: eterno y de Cristal*, pp. 143-149 (asimismo, en este marco, resulta relevante su ponencia inédita en el II Congreso Internacional «Antonio Gala: de la palabra arte»).

28 Phyllis Zatlin, “Estudio previo”, en Antonio Gala, *Noviembre y un poco de yerba y Petra Regalada*, p. 45.

29 César Oliva, *Antonio Gala. El teatro que yo escribo*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2008, p. 49. En este monólogo de Gala —comentado y editado por Oliva— se hace referencia a la censura de algunas de las obras. *El sol en el hormiguero*, “texto con un sentido político más profundo que el anterior”, fue prohibida a los quince días del estreno (*ibidem*, p. 58). Asimismo, *¡Suerte, campeón!* fue censurada en 1973. A pesar de sus problemas con la censura, Gala añade en el libro de Oliva: “[...] Nunca he escrito autocensurándome. He preferido que me corten a que me corte yo. Nunca he sido escandaloso y de decir tacos y de decir insultos, ni de ponerme violento o atacar con furia a un régimen. Todo lo he hecho de una manera más irónica, más sonriente, más eficaz, me parece, porque una persona que grita ya empieza a perder la razón en cuanto grita” (*ibidem*, pp. 66-67).

30 José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Carmen Carmen*, ed. cit., p. 17.

31 Hazel Cazorla, “Antonio Gala y la desmitificación de España: los valores alegóricos de *Anillos para una dama*”, p. 13.

32 Phyllis Zatlin Boring, “Estudio previo”, en Antonio Gala, *Noviembre y un poco de yerba y Petra Regalada*, p. 55.

Tras la muerte de Franco, Gala permanecerá en silencio algún tiempo. Cinco años más tarde verá la luz la *Trilogía de la libertad* (*Petra regalada*, *La vieja señorita del paraíso* y *El cementerio de los pájaros*)³³. La primera es la historia de Petra, una prostituta que, sometida por hombres poderosos, mantiene vivas sus esperanzas en Mario, el opositor al régimen. Sin embargo, para desgracia de la protagonista, Mario mantendrá el orden pre-establecido. En palabras de Romera Castillo, “la obra contenía un sentido casi profético. El PSOE llegaría al poder dos años después y el cambio, según Gala, se iba a notar poco [...]”³⁴. En la misma línea, el investigador considera *La vieja señorita del paraíso* (1980) “una diatriba contra la OTAN [...]: La vieja señorita, Adelaida, se refugia en el café «El Paraíso» en espera de su amor, se opone a la instalación de una fábrica de armas —trasunto de la OTAN— y resiste allí hasta el final”³⁵. La última de estas obras, *El cementerio de los pájaros* (1982), refleja el intento de golpe de estado de 1981³⁶. Décadas más tarde, Gala admitiría que la trilogía “es toda una crónica de la transición”³⁷. Pero ni siquiera en estas piezas dramáticas renuncia Gala a las constantes de su teatro:

Yo he escrito siempre la misma obra, con los mismos ingredientes: un escenario oprimente, extrañamente oscuro, alguien que ha perdido la libertad, un factor desencadenante y las situaciones que a continuación se producen. Y luego eso se construye sobre dos rieles, que son la justicia, esa justicia absoluta que debe permitir a todos los hombres que se cumplan; y la esperanza, que muchas veces no está en mi obra pero que salpica al espectador y le recomienda que salve en la vida lo que en el escenario no ha podido ser salvado³⁸.

33 Sobre la *Trilogía de la libertad* véase también Carmen Díaz Castañón, “Estudio preliminar”, en Antonio Gala, *Trilogía de la libertad: Petra regalada, La vieja señorita del paraíso y El cementerio de los pájaros*, pp. 15-70.

34 José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Carmen Carmen*, p. 24.

35 *Ibidem*, p. 25.

36 *Ibidem*, p. 26.

37 César Oliva, *op. cit.*, pp. 91-92.

38 Palabras de Gala en José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén y El cementerio de los pájaros*, pp. 97-98.

Si con *Noviembre y un poco de hierba* la alegoría política dejaba de ser pura insinuación, con *Petra regalada* —y, por extensión, con la *Trilogía de la libertad*— el autor cordobés pone fin a la dimensión histórico-política de su obra dramática³⁹. No obstante, aún habrá de estrenarse *El hotelito* (1985), una historia española, tal y como Gala la definió, que, si bien hace referencia al Estado de las Autonomías a través de sus cinco protagonistas, estas portarán asimismo un sentido alegórico de la historia de España⁴⁰. En la que será la última etapa de su teatro, las referencias históricas ceden el testigo a las literarias, sobre las que también ha de efectuarse el proceso de desmitificación. A los ejemplos citados de *Carmen Carmen* (1988), *Las manzanas del viernes* (1999) e *Inés desabrochada* (2003) se ha de sumar *La truhana* (1992), obra de teatro musical, que supone una celebración de la picaresca y la literatura carnavalesca⁴¹. Como ha podido comprobarse, en el teatro de Gala la historia de España y, en su seno, la historia literaria española sirven de plataforma para que el autor reflexione y muestre sin tapujos un proceso de ficcionalización que integra las facetas poética, transtextual, política y humanizadora de su teatro.

Por último, hemos de desarrollar otra clave que ha quedado implícita. El peso otorgado a las mujeres en estas obras. Las figuras femeninas de Gala han encarnado el correlato de los valores cultivados en su teatro. Nos referimos a las dicotomías de libertad/opresión, amor/desamor, esperanza/desesperanza, rebeldía/frustración, o memoria/olvido. “Antonio Gala tiene un concepto de escritura femenina similar al propuesto por Hélène Cixous —asevera Padilla Mangas—. Se trata de ‘proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y dar la bienvenida a un

39 Carmen Díaz Castaño, “El teatro de Antonio Gala”, en Antonio Gala, *Samarkanda y El hotelito*, p. 19. Hemos de indicar que aún no se había estrenado *Carmen Carmen*, obra que es continuadora de muchos de los patrones comunes de su teatro. Al respecto, véase José Romera Castillo, “Prólogo”, en Antonio Gala, *Carmen Carmen*, p. 25.

40 Carmen Díaz Castaño, “El teatro de Antonio Gala”, en Antonio Gala, *Samarkanda y El hotelito*, p. 27; y José Romera Castillo, “Sobre el teatro con referencias históricas de Antonio Gala”, p. 234.

41 Ana Padilla Mangas, “*La truhana*, un hito hacia la carnavalización en el mundo teatral de Antonio Gala”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, CXXIV (enero-junio 1993), pp. 101-115.

lenguaje femenino' que derriba los esquemas binarios [...]”⁴². La fuerza transformadora y rupturista que aguarda en sus mujeres protagonistas se canaliza en diversos subaspectos que se antojan dignos objetos de estudio: la inteligencia emocional femenina, la rebeldía femenina o el heroísmo femenino. Son estas, en suma, facetas de una identidad común que se ha analizado principalmente mediante la perspectiva los estudios de género⁴³. No en vano —concluye Romera Castillo—, Gala se ha convertido “en uno de nuestros dramaturgos actuales que más han defendido el *feminismo* en nuestros escenarios”⁴⁴. En efecto, Gala nunca ha ocultado su preferencia por los personajes femeninos:

Para actores no he escrito. La mujer me parece que está llena de expresividad; el hombre es más taciturno, actúa pero se explica; la mujer actúa y dice por qué actúa. Es mucho más expresiva. Y es más fácil encarnar una idea en una mujer que en un hombre. La libertad, la igualdad y la fraternidad siempre son mujeres. El amor lo expresa mucho mejor la mujer que el hombre. La mujer es más capaz de amor. Deja que entre el amor y la inunde, la queme, y abata los muros de su casa, mientras que el hombre tiene la casa guardadita⁴⁵.

42 Ana Padilla Mangas, “De la actriz al personaje en el teatro de Antonio Gala”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, CXLVIII (2005), pp. 13-28 (p. 28).

43 Véanse, en esta línea, los siguientes trabajos: Elisabeth Rogers, “Role Constraints versus Self-Identity in *La tejedora de sueños* and *Anillos para una dama*”, *Modern Drama*, XXVI, 3 (1983), pp. 310-319; Ana Padilla Mangas, “La inteligencia emocional femenina en la dramaturgia de Antonio Gala”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 183-201; y M^a de las Nieves García Pareja, “La rebeldía femenina en la obra de Antonio Gala”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 129-136. Asimismo, anteriormente se mencionó la tesis doctoral de Rodríguez Olay (2011), donde queda reflejado su análisis de los personajes teatrales femeninos de Gala desde una perspectiva de género (2011). Por último, en el citado trabajo de Padilla Mangas (1985) se desentrañó la cosmovisión y funcionalidad dramática de los personajes femeninos secundarios de Gala centrándose en una figura fundamental en varios textos: la criada.

44 José Romera Castillo, “Sobre el teatro con referencias históricas de Antonio Gala”, p. 256.

45 César Oliva, *op. cit.*, p. 64.

En consonancia, Andrés Peláez sostiene que “la mujer en el teatro de Gala ama por encima de todo y contra todo [...]. En ella el autor ha encontrado los símbolos y alegorías que han determinado la historia de la humanidad”⁴⁶. Este rasgo característico —que nos sirve para cerrar el círculo que ha estructurado este apartado— es para Peláez continuador de la tradición dramática andaluza. Sin embargo, el amor y la libertad, sentimientos por excelencia del mundo interior de sus mujeres de ficción, serán explorados, con las posibilidades que le ofrecen las técnicas narrativas, en su novelística.

3. ANTONIO GALA, NOVELISTA

De las novelas que ha escrito, las dos primeras han sido las más ampliamente estudiadas: *El manuscrito carmesí*, Premio Planeta en 1990, y *La pasión turca*, publicada en 1993. La historia de Desideria Oliván, que abandona su vida y su matrimonio en Huesca para vivir en Estambul junto a su amado Yamam, inaugura el homenaje que Gala rendirá a las mujeres en su recorrido en este género⁴⁷. El tema fundamental de estas obras protagonizadas por mujeres es el amor. Estas amantes —Gala siempre distingue entre amante y amado— comprenden el sentimiento amoroso como una vía de conocimiento. Bajo esta premisa mantiene Gala en su narrativa una de las constantes de sus personajes teatrales: descubrir la conciencia de sí mismos. Los personajes femeninos de sus novelas lo atestiguarán en el encuentro con el amado y en el acto de escritura, pues relatando lo que les acontece hallarán su mejor reflejo. Es justo añadir que no es el amado, sino el amor, en todos sus paisajes soleados y oscuros, lo que arrastra a las protagonistas a una aventura vital.

De todas, es la historia de Desideria la más encarnizada. La mujer llevará hasta sus últimas consecuencias el amor que siente por el turco, agotán-

46 Andrés Peláez, “Algunas constantes en el teatro de Antonio Gala”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 203-209 (p. 205).

47 Las novelas protagonizadas por mujeres son *La pasión turca* (1993), *Más allá del jardín* (1995), *Las afueras de Dios* y *Los papeles de agua* (2008). Véase la relación completa de su obra narrativa (incluyendo relato y cuento) en Clara Cobo Guijarro, “Antonio Gala: bibliografía completa”, pp. 208-209.

dose físicamente y psicológicamente, hasta que asume su propia muerte cuando Yamam decide abandonarla. El suicidio es la materialización de una frase perdida en los cuadernillos que escribe: “me basta yo sola para amarlo”. El relato de Desideria Oliván, su gozo y su agonía han sido tratados fundamentalmente desde una perspectiva de género⁴⁸.

Como también sucediera en el teatro, las protagonistas de las novelas de Gala desarrollan en su caracterización una importante relación analógica con los espacios. El jardín, espacio más representativo de su novelística, ha sido objeto de estudio por la crítica. En una entrevista realizada por Emilia Ruiz Martínez, el escritor revelaba que en todas sus novelas existe la invitación a salir del «jardín» propio. “Es una metáfora positiva —concluye—: lo negativo reside en nosotros mismos, que somos malos administradores al obrar como dueños de ese paraíso”⁴⁹. El traspaso del jardín es necesario para hallar un espacio nuevo en el que se vea realizada la identidad del “yo”. Así sucede no solo en *La pasión turca*, sino también en *Mas allá del jardín* (1995), *Las afueras de Dios*

48 En este contexto, véanse los siguientes estudios: Emilia Cortés Ibáñez, “Desideria Oliván, protagonista de *La pasión turca*”, en *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, eds. María I. Navas, Jose Valles y Jerónimo de las Heras, Almería, Universidad de Almería/Asociación Andaluza de Semiótica, 1995, pp. 127-138; Astrid A. Billat, “¿Con o sin la protagonista en Estambul?”, en *La imposibilidad de “la mujer” en cinco novelas postfranquistas*, Nueva York, Peter Lang, 2004, pp. 45-60; y Eunice Doman, “Antonio Gala’s *La pasión turca*: Loving Too Much”, *Letras peninsulares*, XVIII, 2-3 (2005), pp. 326-338. En otro orden, la novela se ha estudiado a la luz de convenciones del género erótico de la mano de Katarzyna Popek-Bernat [“The Conceptual Images of Erotic Relations in Spanish. Analysis of Some Linguistic Aspects of the Turkish Passion by Antonio Gala”, *Cognitive Studies*, XI (2011), pp. 321-336]. Por citar otra línea de investigación, desde el marco de los estudios culturales Nicola Gilmour ha tratado la presencia de la cultura islámica en la novela [“Turkish Delight: Antonio Gala’s *La pasión turca* as a Vision of Spain’s Contested Islamic Heritage”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, X (2006), pp. 77-94]. Por último, en el II Congreso Internacional “Antonio Gala: de la palabra al arte”, Blas Sánchez Dueñas se ocupó de la recepción literaria y cinematográfica de la obra de Gala, con especial mención de *La pasión turca* y *Más allá del jardín* (ponencia inédita).

49 Emilia Ruiz Martínez, “En el jardín de Antonio Gala”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, XXI (2002), s.p.: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/a_gala.html [Consulta: 28/2/2018].

(1999), *La regla de tres* (1996) o *Los papeles de agua* (2008). Pero es sin duda en *Más allá del jardín* donde este espacio emerge como lugar simbólico por excelencia.

A propósito de esta novela, M^a del Amor Martín Fernández explora el jardín galiano a través de cuatro tópicos: el *locus amoenus* (espacio placentero), el *hortus conclusus* (espacio cerrado), el *locus agrestis* (espacio salvaje) y, por último, el *jardín potager* (espacio del renacimiento)⁵⁰. A esta relación, que puede hacerse extensible a las novelas citadas, Clara Cobo añade un último espacio cultivado en su teatro: el *jardín edénico*⁵¹. Ese territorio del ideal —como lo concibe Martínez Moreno en 1994—, alcanzable e inasible a un tiempo, sirve de metáfora para explicar en las novelas la plenitud del sentimiento amoroso y también la expulsión del paraíso cuando el amor se diluya y viva, ya sin pretexto, en el recuerdo. Las travesías vitales de estas protagonistas —todas emprenden un viaje, todas pierden al ser amado, todas pierden un hijo— pueden ser entendidas como un vía crucis⁵², pero igualmente como un camino de reconocimiento que culmina con la comprensión del “yo” entendido reflexivamente:

Palmira [*Más allá del jardín*] es la única de los personajes protagonistas de Gala que no escribe, pero también la única que verá restaurada la pérdida del hijo. La descendencia del resto, Clara Ribalta [*Las afueras de Dios*] incluida, será literaria, fruto de esa “experiencia personal de mujer” que les conduce a la muerte, no sin antes haber escrito su propia historia que sus lectores ficticios, a modo de hijos póstumos, velarán por publicar⁵³.

50 M^a del Amor Martín Fernández, “Literatura y transformación social: el simbolismo del jardín, invitados y excluidos”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 281-298.

51 Clara Cobo Guijarro, “El abandono del jardín o la delimitación de un nuevo espacio narrativo en las novelas de Antonio Gala: El viaje al cuerpo”, *Ámbitos: Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, XXXVII (2017), pp. 71-82 (pp. 77-80).

52 Véase Eliana Machado Meugé, *Le ‘chemin de croix’ de l’héroïne dans quatre romans d’Antonio Gala: “La pasión turca”, “Más allá del jardín”, “Las afueras de Dios” et “La regla de tres”*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2003.

53 Clara Cobo Guijarro, “El abandono del jardín o la delimitación de un nuevo espacio narrativo en las novelas de Antonio Gala: El viaje al cuerpo”, p. 80.

Salvo en *Más allá del jardín*, todos los personajes de las novelas de Gala muestran la necesidad de escribir. Esta asignación de personajes escritores y personajes lectores —narradores y narratarios— evidencia en la diégesis un proceso de producción textual característico de la novela fenomenológica. Los prólogos y advertencias de estos libros, generalmente utilizados para justificar la técnica del manuscrito encontrado, adquieren una función relevante y han sido analizados con detalle por Blas Sánchez Dueñas, con especial hincapié en *El Manuscrito Carmesí*⁵⁴.

Precisamente, esta novela, con amplia acogida de crítica y público, ha contribuido al debate académico en torno al género de la novela histórica⁵⁵. Este relato sobre Boabdil o, mejor dicho, sobre el Boabdil que Gala ficcionaliza, entrelaza los acontecimientos que giran en torno a la conquista de Granada junto con el descubrimiento del mundo interior de un hombre que nunca quiso ser Rey. La cuestión genérica se complica, máxime cuando esta novela y, más adelante, también *El pedestal de las estatuas*, publicada en 2007, son ofrecidas al lector en forma de autobiografías ficticias; una modalidad que, además, se integra en una estructura metaficcional. Lo que Gala logra, de nuevo, es la reconstrucción de la memoria, pero no solo de la memoria individual —como sucede con sus personajes

54 Blas Sánchez Dueñas, “Funciones y caracteres del prólogo en la narrativa de Antonio Gala”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, ed. cit., pp. 299-316.

55 Sobre esta cuestión véanse especialmente los estudios de François Dubosquet: “Historia e historia de una vida: *El manuscrito carmesí*, de A. Gala”, en *Biografías literarias* (1975-1997), coords. José N. Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 1998, pp. 387-399; “*El manuscrito carmesí ou l’Histoire revisitée*”, en *Ecriture(s) et Histoire*, Angers, Université d’Angers/ Centre de Recherche Inter-langues Angevin, 2001, pp. 289-304; “Entre Ecriture de l’Histoire et quête identitaire, *El manuscrito carmesí d’Antonio Gala*”, en *La Fiction romanesque actuelle dans les pays de langues romanes et la problématique identitaire*, ed. Rita Olivieri Godet, Rennes, PUR, 2010, pp. 223-242; y “¿Novela histórica o Historia novelesca?”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 257-280. Pueden consultarse también Mª del Carmen Aldeguer Beltrá, “Técnicas de reconocimiento en una novela histórica de memorias: *El manuscrito carmesí*, de Antonio Gala”, en *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, coords. José Romera Castillo y Mario García-Page Sánchez, Madrid, Visor, 1996, pp. 119-126; y Friederike Heitsch, *Antonio Gala y el Islam*, Kassel, Reichenberger, 1995. En otra perspectiva, *El manuscrito carmesí* ha sido objeto de estudio en lo relativo a su traducción a otras lenguas.

femeninos—; gracias al contexto histórico de estas obras, “la identidad pasa por la vía de la memoria colectiva”⁵⁶, tal y como apunta Dubosquet:

A partir de ficciones, pero que interrogan la versión histórica imperante hasta la fecha, Antonio Gala propone una creación que se sitúa entre investigación ontológica y construcción etobiográfica. Sin embargo, no olvidemos que estas novelas son ante todo una obra literaria: por la magia de las palabras, perfectamente domada, nace un relato en primera persona que da cuerpo y vida a unos capítulos de la Historia de España⁵⁷.

Gala aborda estas historias novelescas —como él mismo las definió— igual que en su día se aproximó a su teatro con referencias históricas (también denominación del autor). Su última intención, como también pudo comprobarse en la serie televisiva *Paisaje con figuras*, es la de bajar del pedestal a las estatuas.

El proceso de mitificación de los perdedores desconocidos y de desmitificación de los vencedores reconocidos ha sido, quizás, la principal constante en su escritura creativa. Esta tampoco pasa inadvertida para quienes estudian su novelística. Esta máxima alcanza a los personajes históricos⁵⁸, pero también a las mujeres protagonistas de sus novelas⁵⁹, quienes se verán obligadas a desmitificar a sus amados en su intento de saber reconocerse.

4. ANTONIO GALA, POETA

Lamentablemente, la poesía de Antonio Gala es el género más descuidado en el conjunto de los estudios académicos, a pesar de que fue su ejercicio literario más temprano. Décadas atrás, Díaz Castañón afirmaba que la obra de Gala orbita en torno a dos cuestiones fundamentales: “la necesi-

56 François Dubosquet, “¿Novela histórica o Historia novelesca?”, p. 278.

57 *Ibidem*, p. 278.

58 Benhamamouche Fatma, “Le mythe de Boabdil dans *El manuscrito carmesí* de Antonio Gala”, en *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, coord. Fidel López Criado, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, pp. 193-200.

59 Phyllis Zatlin, “Variantes de desmitificación en la obra de Antonio Gala”, pp. 247-252.

dad de participar con la escritura en las luchas de su tiempo y la honda urgencia de realizar en ella su yo más íntimo”⁶⁰. La primera de ellas ha sido tratada con exhaustividad en los estudios sobre teatro, y la segunda, que por razones lógicas queda ligada a la poesía, se ha explorado en menor medida. María José Porro Herrera se plantea la causa de la escasez de fuentes críticas sobre este género y aporta convincentes razones:

[...] El desconocimiento de los recopiladores, puesto que Gala publicó muy poca poesía durante bastante tiempo, salvo esporádicamente en algunas revistas; más tarde también a causa de los inconvenientes que se derivan de la “publicitación selectiva de los intermediarios culturales” atraídos por otros autores u otros temas; también habría que pensar en que su labor poética se haya visto oscurecida por el éxito de su teatro; sin embargo, hay que tener presentes las abundantes declaraciones hechas por el autor en las que dice haber mantenido deliberadamente su producción poética más reservada y relegada a la intimidad, porque, frente a una misión social reconocida en el caso del teatro, en el de la poesía no está obligado a ello⁶¹.

En la actualidad, la práctica poética de Antonio Gala sigue siendo una tarea pendiente en el seno de los estudios literarios. No obstante, esta carencia no pasó inadvertida en el I Congreso Internacional “Antonio Gala y el arte de la palabra”, celebrado en Córdoba en 2008. Dos ponencias se dedicaron entonces a la poesía cultivada por el autor. José Manuel Caballero Bonald trazó una panorámica sobre el conjunto de su corpus poético, y María José Porro Herrera elaboró para la ocasión un extenso y exhaustivo trabajo sobre el recorrido del autor en este género, examinado desde varios prismas. Recientemente, otros estudiosos se han asomado a su labor poética, así que a través del buen hacer de estos autores estableceremos de forma superficial los principales focos de interés, primeras huellas de un camino abierto a desarrollos futuros.

El “arte de la palabra” que atribuyen a Gala alcanza en la poesía su mejor concreción. “Al escribir, la caligrafía es ícono y signo de la identidad del

60 Carmen Díaz Castaño, “Introducción”, en Antonio Gala, *El águila bicéfala*, ed. Carmen Díaz Castaño, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 9-38 (p. 11).

61 María José Porro Herrera, “Antonio Gala: cauces poéticos”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 33-69 (p. 35).

autor: Gala es aquello que escribe”, apunta Martínez Moreno, para después añadir: “La palabra de Gala, que es palabra de amor, lo es por emerger tránsida de lirismo”⁶². Su palabra poética es consecuencia de una actitud poética. No en vano, él ha concebido siempre su poesía como “poesía de poemas”, dando a entender que el carácter poético rocía todo lo que escribe.

Gala comenzó a escribir poesía en plena adolescencia. Sus poemas se publicaron inicialmente en revistas literarias de la época. Sin embargo, muchos de aquellos no se incluirían en poemarios hasta mucho tiempo después. La unificación del corpus es, por tanto, en sí misma un objeto de estudio⁶³. En 1959 recibe el accésit del Premio Adonáis por *Enemigo íntimo*, editado en 1960. Empero, la publicación de sus poemas sueltos y poemarios no se efectúa de forma cronológica, tal y como asevera José Infante:

Así encontraremos dos entregas de libros, aparecidas ambas en 1962 y 1965 respectivamente en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Me refiero a *La deshora* y a *Meditación en Queronea*. Estos dos textos son, sin duda, inmediatamente posteriores a *Enemigo íntimo* y como este participan de las mismas características estilísticas. Sin embargo, hay un libro anterior a *Enemigo íntimo* y se llama *Perseo*. Y al menos otros tres: *La acacia*, *Valverde*, *20* y *Baladas y canciones*, que hay que situar por la forma y el estilo antes que *La deshora* y *Meditación en Queronea*. No es hasta 1997, con ocasión de la publicación de la antología *Poemas de amor*, publicada por Planeta y prologada por el poeta y académico Pere Gimferrer, cuando el propio Gala da a luz una selección hecha por él mismo de todos estos libros, anteriores a *Enemigo íntimo*, como *Perseo* y los que se fechan entre el libro distinguido en Adonáis y las entradas publicadas en *Cuadernos hispanoamericanos*, de *La deshora* y *Meditación en Queronea*⁶⁴.

62 Isabel Martínez Moreno, “Memoria y profecía”, en *Antonio Gala: eterno y de Cristal*, pp. 11-105 (p. 67).

63 Esta cuestión se aborda como apartado en el trabajo de Porro Herrera ya referido: “Las revistas literarias”). En este contexto también son relevantes las siguientes publicaciones: José Infante, *Antonio Gala: Un hombre aparte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994; Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004; y la tesis doctoral inédita de Rafaela Valenzuela, titulada *Revistas literarias de posguerra en Andalucía (1949-1959)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1986.

64 José Infante, “El alma andaluza de Antonio Gala a través de su poesía”, en *Antonio Gala: Eterno y de Cristal*, pp. 159-168 (p. 162).

El de 1997 es un año especialmente importante, pues la edición de *Poemas de amor* no supone solo la publicación de textos inéditos hasta la fecha, sino la colaboración del propio poeta en su selección: “Estas líneas son una confidencia. Como el resto del libro: la confidencia de un poeta desconocido que con ella se presenta. A pecho descubierto” (1998, p. 9). Además de los poemarios citados, este libro incluye otros títulos: *Para Mirta (Sonetos barrocos) (¿?)*; *Los sonetos de la Zubia* (1966-1987); *Testamento andaluz* (1985) y *Tobías desangelado*⁶⁵. Este último no lo había dado por concluido entonces. En 2005 vio la luz *El poema de Tobías desangelado*⁶⁶.

A propósito de las constantes de su modalidad lírica, Porro Herrera sintetiza —de la mano de las declaraciones de Gala— que el amor es el común denominador de su expresión poética desde su primera obra adolescente, *Perseo* (1947?)⁶⁷. En este punto se menciona una línea de investigación sobre la que ya se habían arrojado algunas aportaciones. Díaz Castaño (1993) contribuyó brevemente a la explicación de esta vertiente tematológica en una edición de sus principales textos de amor: “Si en *Enemigo íntimo* (1960) el amor se conceptualiza como la imposible proyección exacta [de uno mismo] en el otro, [...] en los veintisiete sonetos de la Zubia (1987) [...] el amor es ya plenamente un armónico conjunto de desarmonías”⁶⁸. Sobre *Enemigo íntimo*, Caballero Bonald añadió después: “El amor no es ya solo una experiencia desesperada, apasionadamente vivi-

65 *Los sonetos de la Zubia* contiene *Once sonetos de la Zubia* (Jarazmín, 1981) junto los que aparecieron en *ABC* literario el 7 de noviembre de 1987 bajo el nombre de «Veintisiete sonetos de la Zubia».

66 Otros libros son: *Meditación en Queronea. Poema VIII* (Dardo, 1987); *Poemas cordobeses* (Ayuntamiento de Córdoba, 1994); *Baladas y canciones. Sus mejores poemas de amor* (Planeta, 1999); y, publicado en el último año, *Sonetos y otros poemas* (Eirene, 2018). Véase la relación completa de sus poemarios en Clara Cobo Guijarro, “Antonio Gala: bibliografía completa”, p. 206.

67 También Caballero Bonald arropa esta idea: “Lo que sí resulta llamativo es que, si se tiene en cuenta el conjunto de los poemas escritos por Antonio Gala, la casi totalidad de ellos son de tema amatorio, con lo que también podría decirse que esta edición de la que estoy hablando de *Poemas de amor* se acerca mucho en sus justos términos a unas poesías completas” [José Manuel Caballero Bonald, “La expresión poética de Antonio Gala”, en *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 25-33 (p. 26)].

68 Carmen Díaz Castaño, “Introducción”, en Antonio Gala, *El águila bicéfala*, p. 20.

da junto a los registros de la belleza, sino un método de salvación personal, una forma de escapada del entorno inhóspito y amenazador”⁶⁹. En relación con esta idea, Porro Herrera considera conveniente vincular el sentimiento amoroso con la noción de paraíso perdido: “Es aquí donde creemos que pueden tener aplicación las tesis de Isabel Martínez aplicadas a la poesía: el autor se siente exiliado de un Edén: busca un paraíso perdido que intenta recuperar a través del amor [...]”⁷⁰. Pero el amor presenta diversas caras en esta persistente búsqueda. A juicio de Porro Herrera, si *La acacia* está impregnado de un sentimiento de pérdida, en *Valverde 20*, el amor se desposee de un espacio antropomórfico: “es al amor en sí a quien se espera”⁷¹. La ausencia se hace de nuevo palpable en *Baladas y canciones* y en *La deshora*. En este último, de acuerdo con Infante: “[...] hay una acentuación del sentido metafísico y trascendente en el tratamiento de los temas, en los que sigue dominando una mirada melancólica sobre el paso del tiempo y la fugacidad del amor”⁷². *Meditación en Queronea* es para Porro Herrera un “libro simbólico, acaso el más intensamente protagonizado por el Amor en su entrega total hasta llegar al sacrificio cruento: el mundo es el campo de batalla donde gloriosa y finalmente sucumbe el amor, pero de donde paradójicamente resurgirá glorioso para ejemplo de amantes”⁷³. Pero es en *Sonetos de la Zubia* donde se recrea indudablemente el lugar edénico:

Alberga este espacio toda suerte de experiencias, estados y situaciones de amor (que no amorosas), en las que el Amor (con mayúsculas) se erige en protagonista y conjura al yo poético a expresarse en los extremos que se mueven entre “el fervor y la gelidez, el piropo y el ultraje, la convivencia feliz y la soledad”. En sentido etimológico “zubia” es una voz procedente del árabe y significa “lugar por donde corre o donde afluye, mucha agua”. En nuestro poeta, además, es un *locus amoenus* granadino, localizable en un mapa: es sin duda un “lugar edénico” del que se ha sido expulsado y un “lugar paradisíaco” al que se aspira poseer [...]”⁷⁴.

69 José Manuel Caballero Bonald, *op. cit.*, p. 27.

70 María José Porro Herrera, *op. cit.*, p. 45.

71 *Ibidem*, p. 52.

72 José Infante, “El alma andaluza de Antonio Gala a través de su poesía”, p. 165.

73 María José Porro Herrera, *op. cit.*, p. 57.

74 *Ibidem*, p. 59.

El protagonismo de este espacio geográfico determinado, en plena naturaleza granadina, y su correspondiente dimensión simbólica son extrapolables a otros lugares evocados en sus poemarios.

La configuración de los espacios escénico y narrativo —su funcionalidad psicológica, sociológica, alegórica...— se ha sondeado en profundidad, tal y como se ha comprobado en anteriores páginas. Sin embargo, en la poesía de Gala esta cuestión ha sido abordada superficialmente, pero en la medida justa para propulsar un foco de estudio con muchas posibilidades. *El poema de Tobías desangelado*, publicado en 2005, es para Caballero Bonald, “un cuaderno de ruta” en el que el viajero-peregrino vuelca sus experiencias⁷⁵. A través de su lectura los receptores se suman a un viaje enamorado —en palabras de Gala—, con más de cien escalas que trazan un mapa biográfico. En esta obra el espacio alberga una función referencial-descriptiva de los lugares aludidos; una función psicológica-expresiva del “yo” poético, y una función simbólica-alegórica de los diversos “paisajes amorosos”. Esta última función ya latía en *Testamento Andaluz* (1985). Este poemario, acompañado de dibujos a color de Manolo Rivera y de composiciones musicales de Manolo Sanlúcar, supuso un hermoso homenaje a Andalucía. Los topónimos que dan título a las creaciones aquí incluidas —veinticuatro poemas en verso libre— concretan la dimensión simbólica de estas creaciones: “se convierten en referente emocional no necesariamente erótico y sí cercano a un misticismo panteísta en que se funden Amor, Belleza y Eternidad”⁷⁶.

También han suscitado interés las referencias literarias que inspiran, nutren e incluso se citan expresamente en la poesía de Gala. En los años noventa Romera Castillo ya analizó los paralelismos de actitudes con san

75 José Manuel Caballero Bonald, *op. cit.*, p. 31.

76 María José Porro Herrera, *op. cit.*, p. 28. Son muchos los ejemplos planteados por la autora: “[...] una circunstancia como el recuerdo, la belleza —‘Sierra de Córdoba’—, panteísmo amoroso —‘Playa de El Palo’—, nominalismo transgresor —‘Alhambra’—, un deseo, *carpe diem* —‘Arcos de la Frontera’—, eternización del instante —‘Sevilla’—, la ensofiación —‘Níjar’—, evocación de lugares míticos de ensueño —‘Albaycín’—, de reposo eterno —‘Cartuja de Jerez’— o el símbolo de la entrega absoluta por amor, como ‘Guadalquivir en Sanlúcar’” (María José Porro Herrera, *ibidem*, p. 63).

Juan de la Cruz⁷⁷, y en los estudios aludidos también se ha contribuido al desarrollo de esta cuestión⁷⁸. Caballero Bonald insiste en el “barroquismo sustancial” del poeta, siempre vinculado a la tradición poética arábigo-andaluza y, especialmente, a la lírica barroca, que, junto con referentes del siglo XX, entona su voz poética: “Góngora, Villamediana, Lope, Bocángel, Soto de Rojas, Carrillo de Sotomayor etc., pasa por Cernuda y Aleixandre y culmina en el modelo suntuoso de los poetas de *Cántico*, encabezados, como bien se sabe, por Pablo García Baena y Ricardo Molina”⁷⁹. Porro Herrera se ocupa de esto en su apartado “Estudio crítico: Antonio Gala y las corrientes poéticas de su tiempo” e incluso amplía el abanico de Caballero Bonald:

Antonio Gala se alinea no ya con otros escritores contemporáneos, sino especialmente con toda una cadena cultural que le hace contar entre sus maestros predecesores y guías con ciertos nombres del 27: García Lorca, Aleixandre, Salinas y sobre todo Cernuda, a figuras imprescindibles como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y los poetas modernistas y simbolistas —Rilke— [...]. Podemos remontarnos cronológicamente mucho más atrás en las fuentes literarias hasta llegar a Góngora, la poesía arábigo-andaluza y el mundo clásico, sobre todo Santa Teresa y San Juan de la Cruz, cuyos versos incrusta con frecuencia entre los suyos⁸⁰.

Gala, ya lo hemos dicho, es hombre de fidelidades, y estas referencias le acompañan, de forma casi obsesiva, en su trayectoria literaria no exclusivamente poética. Este ejercicio de consumada intertextualidad puede

77 José Romera Castillo, *Con Antonio Gala (estudios sobre su obra)*, pp. 273-280.

78 Esta línea de investigación puede considerarse activa, máxime si tenemos en cuenta que en el III Congreso Internacional «El arte de la comunicación» (Córdoba, 15-16 de noviembre de 2018), Andrés Amorós, en su ponencia “Un cancionero andaluz: los sonetos de la Zubia”, dedicó buena parte de su intervención a la intertextualidad presente en esta obra. Asimismo, otra propuesta de análisis quedó expuesta en la ponencia de Porro Herrera titulada “Interrelaciones culturales en la poesía de Antonio Gala” (II Congreso Internacional «Antonio Gala: de la palabra al arte», Córdoba, 11-13 de marzo de 2015).

79 José Manuel Caballero Bonald, *op. cit.*, p. 30.

80 María José Porro Herrera, *op. cit.*, p. 44.

entenderse como otra de las razones de su demandada independencia respecto a la inclusión de su poesía en una corriente determinada⁸¹.

El poeta, en suma, tiene una misma concepción del amor y la poesía, pues ambos se comprenden como un hermoso e interminable proceso de conocimiento⁸². Hasta aquí se han expresado muy someramente algunos objetos de estudio que, sobre su “poesía de poemas”, se han abordado en los últimos años. Esperemos que, en los venideros, la cosmovisión poética de Antonio Gala sea objeto de nuevas reflexiones.

5. ANTONIO GALA, ARTICULISTA Y GUIONISTA

La producción de Antonio Gala no se ajusta en exclusividad a los géneros literarios, pues las constantes de su discurso han llegado a sus lectores a través de artículos y crónicas publicadas en los principales diarios desde los años setenta hasta que firmó su última “tronera” para el diario *El Mundo* el 21 de diciembre de 2015. Como articulista, Gala adoptó múltiples perspectivas, desde el periodismo de opinión tan característico de “La proa” y “La tronera”, hasta otro tipo de crónicas, más intimistas, abordadas generalmente desde la segunda persona. De acuerdo con Dubosquet, “sus crónicas se volvieron un verdadero encuentro, un espacio de debate, y suscitaron reacciones y reflexiones tal y como lo ilustran el numeroso correo de lectores.

81 *Ibidem*, p. 41-44. La inclusión en la Generación del 50 corresponde a Gala por su fecha de nacimiento y por las fechas de sus publicaciones. Según Porro Herrera, “Antonio Gala cuando habla de su teatro se manifiesta sobre su pertenencia o no a un ‘grupo generacional’ afirmando su ‘independencia en todo, no solo en la obra, sino en la vida’, nada más lejos pues de reconocerse ‘dentro de nada’ y lo que afirma para el teatro bien podemos aplicarlo a su poesía” (*Ibidem*, p. 43). José Infante incide en la proximidad de Antonio Gala con dicha generación en muchos de sus postulados, aunque asimismo se separe de ella por una “voluntad de estilo” y una “acusada voluntad de clasicismo” (José Infante, “El alma andaluza de Antonio Gala a través de su poesía”, p. 168).

82 “Para nuestro autor —asevera Porro Herrera— la poesía consiste en ‘algo que no es más que una vía de conocimiento’ (*Poemas de amor*, p. XIII), que parte de un *yo* y que como una flecha se dirige inexorablemente al *otro*, en cuya reacción de rechazo o aceptación el *yo* poético no solo recibe placer o dolor, sino que experimenta algo más profundo consistente en la percepción especular de su propia *otredad*, en definitiva, de su autoconocimiento” (María José Porro Herrera, *op. cit.*, p. 42).

La presencia del autor en las principales cabeceras nacionales es la prueba de la importancia de su escritura y de la caución moral que significa”⁸³. Antonio Gala escribió en *Pueblo* (1970), *Sábado Gráfico* (1973-1978), *Repórter* (1977), *Primera Plana* (1977-1978), *La Actualidad Española* (1978), *El País* (1978-1995), *El Mundo* (1991-2015) o *El Independiente* (1988-1990).

Los artículos y columnas del escritor cordobés han sido recopilados en múltiples libros, como, por ejemplo, *Charlas con Troylo* (1981), *En propia mano* (1983), *Cuaderno de la dama de otoño* (1985) o *Dedicado a Tobías* (1988)⁸⁴. Los prólogos que se incluyen en estas ediciones ofrecen las primeras reflexiones sobre la incursión de Antonio Gala en los medios de comunicación. Estos, firmados por Andrés Amorós, Juan Cueto o José María Gala, se suman a las investigaciones que se han desarrollado hasta la actualidad.

A propósito del ejercicio periodístico de Gala, Dubosquet ha analizado desde 1989 temas tan variados como la relación entre literatura y prensa; el uso del lenguaje y las expresiones populares en sus textos; la historia española reciente a través de la mirada de Gala, y, especialmente, el concepto de “intelectual” en el ámbito de los medios de comunicación⁸⁵. La erudición y el compromiso son los rasgos que definen la práctica periodística del cordobés:

83 François Dubosquet, “Las tres fidelidades de Antonio Gala”, ed. cit., p. 185.

84 Véase la lista completa: Clara Cobo Guijarro, “Antonio Gala: bibliografía completa”, p. 209.

85 Véanse los siguientes trabajos de François Dubosquet: “La columna entre literatura y periodismo, de la hoja caduca al ramo perenne”, en *La morfología de la prensa y del impres: la función expresiva de las formas. Homenaje al profesor Jean Michel Desvois*, París, PILAR, 2010, pp. 261-277; “Paremia y prensa. Presencia y función de los proverbios, refranes y expresiones populares en la obra periodística de Antonio Gala”, *Paremia*, VI (1997), pp. 195-201; “La invitación al viaje”, *Revista internacional DIGILEC*, XI, 1 (2014), pp. 124-138. «<http://revistas.udc.es/index.php/DIGILEC/article/view/digilec.2014.1.0.3664>» [Consulta 2/2/2019]; “Intelectual y prensa”, en *Historia y sociedad comparada y otros estudios* (Vol. VI), eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 318-328; “Las tres fidelidades de Antonio Gala”, pp. 181-187; y “Antonio Gala: un écrivain citoyen”, en *Intelectuales y medios de comunicación en los espacios hispanófono y lusófono (siglos XIX-XXI). Homenaje a Marie-Claude Chaput*, eds. François Dubosquet, Nadia Ait Bachir, Nathalie Ludec y Aranzazu Sarría Buil, Caen, PILAR, 2017, pp. 189-210.

Antonio Gala es, ante todo, un Intelectual, un Humanista de sólida formación universitaria, con esa capacidad extraordinaria de expresar el pensamiento de una comunidad, de aconsejar, de superar lo individual, para expresar lo universal. Ser intelectual no le confiere inmunidad sino todavía más responsabilidad que derechos, o por lo menos tanta responsabilidad como la libertad de expresión que este estatuto le confiere. Ser intelectual es para él, ante todo, un acto de humildad, un compromiso cívico⁸⁶.

En esta línea, Juan Cueto relaciona el enfoque culto de Gala —inequívocamente plasmado en sus textos periodísticos— con la íntima conexión que desarrolla con una multitud de receptores heterogéneos: “Tampoco escribe Antonio Gala para una sola edad, una sola cultura, un solo sexo, una sola clase social, una sola sensibilidad [...]. Para decirlo de manera precisa: Antonio Gala escribe para la muchedumbre solitaria”⁸⁷. El éxito de las crónicas de este escritor “solitario solidario”⁸⁸ sin duda se debió al tratamiento de los grandes temas universales de su literatura —amor, amistad, muerte, libertad, esperanza...—, pero focalizados desde la realidad del momento presente en el que esa muchedumbre, también solitaria, trató de entender y convivir en la España contemporánea:

La poesía, los relatos, los artículos, el teatro, las sinopsis o la novela no tienen otra meta que participar en esta reflexión de cada ser humano frente a su destino. Así si su poesía habla del amor y desamor, de sus muertes o traiciones, los relatos evocarán la amistad y la separación de seres; los artículos, las angustias de una sociedad en busca de nuevas referencias en este final de siglo, frente a problemas tan diversos que van del terrorismo, pasando por la insumisión o la objeción de conciencia, a una nueva ética —reflexión sobre el divorcio, el aborto, las drogas: tres asuntos, temas de debate legislativo—, del papel de la Iglesia y del Ejército, del civismo, del paro, del culto a los muertos, los mercados; el teatro nos hablará de los

86 François Dubosquet, “Las tres fidelidades de Antonio Gala”, pp. 181-182.

87 Juan Cueto, “Prólogo”, en Antonio Gala, *En propia mano*, Madrid, Espasa-Calpe. 1983, pp. 11-23 (p. 18).

88 François Dubosquet Lairy, “Antonio Gala, un regard sur l’Espagne des années 80”, *Hispanística XX*, VII (1989), pp. 71-76 (p. 73).

vencidos, de tolerancia, de libertad, o de las dudas del poder, nos llevará hasta los mitos de la *Ilíada* para reflexionar sobre el hombre maduro, evocará el sacrificio de Jimena entre amor y razón de Estado, la OTAN y las autonomías, la soledad y la homosexualidad, las cárceles donde se encierra el hombre, nos confiará su fe y duda en el hombre: “El ser humano es torpe, deslumbrante, competidor, suicida, menesteroso, inagotable, ruín, magnífico, egoísta, insustituible. El ser humano es a la vez Caín y Abel. Eso es lo único con lo que contamos. Estamos hechos con la humilde y gloriosa madera de los sueños. Con la madera se puede construir un laúd o un patíbulo” (Gala, 1/2/81). La novela será otra forma de acercarse a los mismos problemas: *El manuscrito carmesí* nos llevará al encuentro de un vencido y presentará una maravillosa reflexión sobre la identidad andaluza; *La regla de tres* nos conducirá a una íntima reflexión sobre el ser humano frente a la muerte, a su otoño y este sentimiento tan tremadamente humano que invade toda su obra: el amor. En fin, cada poema, cada texto se volverá una entrañable reflexión sobre la condición humana, una condición fuertemente enraizada en lo cotidiano de cada español. Gala se presenta fundamentalmente como un humanista⁸⁹.

Sin abandonar nunca su condición de intelectual, pero desde su posición de conciudadano, Gala encuentra en su particular uso de la palabra la mejor conexión con su público. Su discurso se tiñe de humor, ironía y juego, pero combinado con hondas reflexiones y el uso de un extenso acervo con el que celebra constantemente nuestra lengua. Asimismo, el empleo de refranes y expresiones populares fluyen en un discurso culto sumamente cuidado.

Hemos de tener en cuenta que Gala ha colaborado en la prensa escrita durante cincuenta años. Si bien se han estudiado las facetas principales de esta especial relación entre literatura y periodismo que encarna el autor, quedan aún varios vacíos por colmar, como, por ejemplo, la presencia de la mujer en estas crónicas. Se antoja un sugerente prisma, no solo porque el universo femenino ha sido estudiado con esmero en su teatro y sus novelas, sino principalmente por la revolución social que han protagonizado las mujeres en la sociedad de las últimas décadas.

89 François Dubosquet, “Antonio Gala, el concepto de fidelidad en un intelectual”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, VI (1997), pp. 161-186 (p. 168).

Por último, no podemos dejar de referirnos a los guiones que escribió para Televisión Española, que, afortunadamente, han sido publicados en su totalidad⁹⁰. Algunos de estos fueron *Y al final, esperanza* (1967), *Las tentaciones* (1970), *Si las piedras hablaran* (1972), *Cinco conmemoraciones [Eterno Tuy]* (1968), *Oratorio de Fuenterrabía* (1968), *Auto del Santo Reino* (1969), *Retablo de Santa Teresa* (1970) y *El cantar del Santiago Paratodos* (1971)] o *Paisaje con figuras* (1976 y 1984)⁹¹. Esta serie televisiva ha sido la que ha concentrado mayor atención de la crítica.

Exhibida en dos temporadas, 1976 y 1984, en *Paisaje con figuras* se narraba la vivencia de treinta y nueve personajes españoles que, en palabras de Romera Castillo (quien recoge declaraciones del propio Gala), no eran de “gran relumbrón (reyes, caudillos héroes o heroínas) sino ‘personajes olvidados a veces; o peor, mal recordados, deformadas intencionadamente su vida e intenciones’. Las figuras elegidas —prosigue— ‘tienen en común el que amaron a la patria, a la vida y a la libertad. La libertad y la vida como único instrumento de trabajar la patria’⁹². Se han ocupado de estos protagonistas Romera Castillo, Dubosquet, Antonio Cruz Casado o Martínez Moreno⁹³. La caracterización y no menor ficcionalización de estas figuras en su paisaje se suman al tratamiento de Gala de la historia de España

90 Véase el listado completo en Clara Cobo Guijarro, “Antonio Gala: bibliografía completa”, pp. 210-211.

91 Título que adquirió la recopilación de estos guiones televisivos publicados en su totalidad por Planeta-De Agostini en 1999. Anteriormente, la editorial Adra reunió en 1976 los cuatro primeros bajo el título de *Cuatro conmemoraciones*.

92 José Romera Castillo, “Rosalía de Castro (una figura en su paisaje) de Antonio Gala”, *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela, 1986b, pp. 317-325 (p. 318).

93 José Romera Castillo, “Rosalía de Castro (una figura en su paisaje) de Antonio Gala”, *op. cit.*, pp. 317-325; François Dubosquet, “Voix de femmes galiciennes dans le paysage d’Antonio Gala”, *Galice-Bretagne-Amérique Latine: Hommage à Bernard Le Gonidec*, Rennes, Cahiers du LIRA, 2000, pp. 131-141; Antonio Cruz Casado, “Bandolero andaluz en su paisaje: *José María El Tempranillo*, un guión de Antonio Gala”, *Antonio Gala y el arte de la palabra*, pp. 347-360; e Isabel Martínez Moreno, “Apuntes para un boceto de El Greco, figura de Gala, a la luz de Manuel B. Cossío y Gregorio Marañón”, *Tejedora de palabras. La lengua y la literatura en relación con los medios de comunicación*, ed. Antonio Ubach, Madrid, Fragua, 2013, pp. 227-241.

que ya había realizado en *Si las piedras hablaran* o en las *Cinco conmemoraciones*; y, a su vez, en su “teatro con referencias históricas” y, más tarde, en sus “historias novelescas”. Gala no solo elaboró guiones originales para cine y televisión, sino que también adaptó para el formato televisivo obras de Shakespeare, Molière o Eurípides. Su faceta como guionista ha de ser estudiada en su conjunto, pues este patrimonio extraordinariamente valioso que Antonio Gala ha legado forma parte de la historia de la ficción televisiva en nuestro país.

6. CONCLUSIÓN

Aunque quedan muchas claves dignas de ser evaluadas, especialmente en lo que respecta a los poemarios y a los libros de relatos, la obra literaria de Antonio Gala ha sido ampliamente explorada por la comunidad académica. Sin embargo, no siempre fue así. Por ello, no podemos dejar de hacer referencia a varios acontecimientos determinantes: el Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid (1992), en el que por primera vez se reunieron los principales estudiosos de su obra; y, en segundo lugar, los tres Congresos Internacionales sobre Antonio Gala organizados por la Universidad de Córdoba y celebrados en 2008, 2015 y 2018 en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores.

A lo largo de estas páginas se ha tratado de establecer una panorámica sobre la actividad investigadora de la crítica en torno a la obra del autor cordobés en el último medio siglo. Así, se han identificado las primeras aportaciones, los encuentros científicos, los autores principales, las líneas de investigación elegidas por estos y los aspectos que no se han tratado y que pueden ser desarrollados en lo sucesivo.

En estas líneas se ha podido comprobar que el teatro es, sin duda, el género más examinado y el que ha alcanzado mayor reconocimiento. Los estudiosos han valorado positivamente el talento de Gala a través de los elementos más llamativos de su dramaturgia: la cuidadosa elección de los recursos retóricos en sus piezas teatrales; la presencia de un componente intertextual magníficamente engranado en muchas de estas; la capacidad de visitar el pasado y desmitificar la historia sin dejar de reflejar, en el mismo ejercicio expresivo, el momento presente; la creación de espacios

de opresión y redención para unos personajes siempre en búsqueda de sí mismos, y el tratamiento de los grandes temas humanos de la mano de sus protagonistas.

Gala siempre apostó por su independencia respecto a las corrientes literarias de su tiempo, especialmente con su poesía. Este género ha permanecido encubierto también para los círculos de investigación, pero no olvidemos que el autor quiso durante mucho tiempo que esta permaneciera bajo su abrigo, en la intimidad. No obstante, tal y como hemos indicado, el valioso trabajo de Porro Herrera sienta las bases y subraya los principales focos de interés de la práctica poética de Gala, que podrán desarrollarse pormenorizadamente en adelante.

Las novelas del autor cordobés han sido estudiadas dentro y fuera de nuestras fronteras hasta la actualidad, siendo las más celebradas *El manuscrito carmesí* y *La pasión turca*. Si la primera —junto a *El pedestal de las estatuas*— ha suscitado un debate en torno a su clasificación como novela histórica y su conceptualización como autobiografía ficticia, la historia de Desideria Oliván ha generado aportaciones en el ámbito de los estudios de género. También se ha podido observar que el autor ha mantenido muchas de las constantes de su teatro en su narrativa.

Por último, ha resultado de sumo interés la valoración de la participación de Gala en los medios de comunicación de nuestro país, pues el carácter intelectual de su discurso y el uso de un lenguaje poético nunca le han impedido conectar con un público de masas. Su sentido del humor, su franqueza y su manifiesta sensibilidad en el tratamiento de la información y de la ficción han propiciado que los espectadores de *prime time* y los millones de lectores de los principales diarios hayan recibido a Gala como a un conciudadano.

A lo largo de estas páginas hemos conocido la herencia literaria de Gala, pero lo mejor de sí mismo, como él mismo ha reconocido en múltiples intervenciones, se lo ha dejado a Córdoba: su Fundación. En ella, año tras año, jóvenes artistas de todo el mundo desarrollan su talento, enriquecido por la “fecundación cruzada”. Este concepto, ideado por el propio autor, supone un aprendizaje transversal en el que las artes allí desarrolladas se retroalimentan, de tal forma que el músico aprenda del escritor y este del artista plástico. “Para mí —confiesa Gala— el arte y el amor siempre han tenido una cosa en común: su capacidad de dar a los

seres humanos la conciencia de una grandeza que tienen en su interior pero que ignoran”⁹⁴. La inauguración de su Fundación fue la culminación de un acto de amor, el coronamiento de su particular concepción de la creación artística. Recordemos: “el arte es una mesa común sobre la que pueden disponerse objetos muy diversos, más o menos costosos, más o menos bellos, pero sin la cual todo sería aíncos”⁹⁵. Gala —para quien la escritura siempre fue un destino— ha encontrado su verdadera vocación en la promoción de jóvenes venidos de todo el mundo para que desarrollem su talento con libertad en un extraordinario escenario. El hecho interartístico derivado de este proyecto será objeto de nuevas líneas de investigación en el futuro. Esta es razón suficiente para concluir que el legado de Antonio Gala es una fuente inagotable de riqueza.

Soy gubia, pincel, palabra, nota entre vosotros. Os recibí en nuestra casa y en ella, esperándoos, os dejé mi herencia. Aprovechad lo que os venga bien. Y guardad mi nombre bajo el vuestro como un íntimo secreto de nuestros corazones. Gracias por venir. No os vayáis nunca. La Fundación es vuestra.

Antonio Gala

94 Antonio Gala, *op. cit.*, p. 288.

95 *Ibidem*, p. 229.

Lecciones y maestros

Teodosio Fernández: “No somos nada”

EDUARDO BECERRA

Universidad Autónoma de Madrid

Voy a empezar imaginando un destino final más que previsible para estas páginas. Ya estoy viendo a Teo —lo sé, lo sé, debería decir aquí Teodosio Fernández, pero no me sale: entre nosotros él siempre ha sido Teo, yo Edu: y así sigue siendo después de treinta y cinco años— levantando una ceja, seguramente resoplando un poco, con un gesto de incomodidad al leer un texto dedicado a su figura en una sección llamada “Lecciones y maestros”. Nunca le gustó que lo llamaran maestro, mucho menos que nadie se declarase su discípulo. Espero entonces que en las líneas que siguen queden disimuladas la gratitud y admiración desde las que se escriben.

Fui su alumno en 1984, en la Universidad Autónoma de Madrid, cuando Filología Hispánica era una carrera de cinco años y los cursos eran anuales, lo que permitía impartir y recibir clases sin las urgencias que imponen los semestres de cuatro meses en los que nos movemos ahora. Hacía dos años que se había incorporado a la UAM como catedrático de Literatura Hispanoamericana, desde su puesto de profesor agregado interino en la Universidad Complutense de Madrid. Sus clases y mi descubrimiento y fascinación por la literatura de Juan Carlos Onetti me decidieron a pedirle que me dirigiera la memoria de licenciatura —la tesina— y, tras ella, la tesis. Un poco más tarde, en 1992, mi incorporación al departamento de Filología Española de la UAM dio continuidad a una relación que dura hasta hoy y en la que Teo jamás permitió el trato jerárquico. Ese contacto ha supuesto para mí un aprendizaje continuo que se inició con el descubrimiento, ya en sus clases de licenciatura, de una manera de leer los textos y de abordar la crítica que traté de asimilar y a la que he intentado atenerme en la mayor medida posible hasta hoy,

aunque sin duda siempre me quedé lejos del rigor y la profundidad que Teo siempre desplegó en sus lecturas.

En 1984, dentro del plan de estudios de Filología Hispánica de la Universidad Autónoma de Madrid, la presencia de la Literatura Hispanoamericana se limitaba a una optativa de cuarto año de carrera. Hoy, con tres troncales y tres optativas, está presente en todos los cursos del grado, se imparten varias asignaturas de posgrado y otras materias de la disciplina se incluyen en otros grados y másteres de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1984 Teo era el único profesor del área, hoy somos cuatro los que la enseñamos. Esta expansión no se explica sin su trabajo decidido e incansable para lograr el reconocimiento de esta disciplina dentro de las literaturas hispánicas; la necesidad de lograr la superación de su consideración un tanto subsidiaria respecto a la literatura española, como así quedaba plasmado hasta entonces en los programas de estudios. En la UAM impulsó esa labor desde su puesto de director de departamento en dos períodos diferentes (1985-1986 y 1994-2000), como decano de la Facultad de Filosofía y Letras entre 1986 y 1989 y como representante en diversos órganos de gobierno durante muchos años. Estas tareas nos hablan de una dedicación y entrega a la gestión universitaria intensa y constante —sin abandonar nunca sus clases, direcciones de tesis y otras labores académicas—. Sin ellas, la situación de la Literatura Hispanoamericana en la UAM sería muy diferente, un logro del que algunos nos hemos beneficiado.

Su papel en el reconocimiento de la importancia y significación del hispanoamericanismo traspasa con mucho el ámbito de la Autónoma de Madrid. Creo que es justo reconocer que los docentes de Literatura Hispanoamericana de mi generación, los que ya hace unos años hemos entrado “en la flor de la edad, la cincuentena”, como los protagonistas de las radionovelas del inolvidable Pedro Camacho de *La tía Julia y el escribidor*, tenemos una deuda con una generación de profesores de diferentes universidades españolas que en los albores de los noventa decidieron dar respuesta conjunta a la necesidad de actualizar los estudios literarios hispanoamericanos, tejer redes de colaboración nacionales e internacionales e impulsar y dar a conocer las trayectorias de muchos jóvenes investigadores que por aquellos tiempos estábamos dando los primeros pasos en este campo. El ejemplo más claro de este proyecto fue la creación en 1992

de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), nacida por iniciativa de un grupo de catedráticos y profesores titulares de Literatura Hispanoamericana y que a día de hoy ha celebrado (desde 1994) trece congresos internacionales, tiene cerca de doscientos miembros provenientes de todo el mundo y cuenta con un buen número de publicaciones entre revistas, actas y monografías. Teo desempeñó aquí de nuevo un papel fundamental. Integrante del grupo fundador, fue también su primer presidente entre 1993 y 1998, años en los que consolidó su puesta en marcha y funcionamiento. Tras dejar la presidencia, sigue siendo su director de publicaciones y ha formado parte en diversos períodos de la junta directiva. Los que hemos asistido a todos los encuentros de la AEELH desde sus inicios hemos podido apreciar el gran crecimiento de esta disciplina en España y el reconocimiento y repercusión internacionales cada vez mayores de sus aportaciones, gracias al trabajo de varias generaciones que crecieron bajo el paraguas de aquellos que, como Teo, empezaron a trazar un camino que continúa hoy muy vivo.

La parte más difícil de este texto se cifra en el dilema de ilustrar, con un mínimo de rigor, la magnitud, importancia y alcance de sus monografías, ediciones y artículos sin ocupar unas cuantas decenas de folios; decidir por dónde empezar a valorar una carrera que atesora —por favor, no me pidan que sea preciso al cien por cien— seis libros, nueve ediciones críticas y más de doscientos artículos en revistas y obras colectivas; que incluye la dirección, coordinación y asesoría de proyectos como la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995), de la Editorial Universitas, el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (1993), de Alianza Editorial, o la magnífica colección *Escritores de América* que dirigió para la editorial Anaya & Mario Muchnik. A ello se añade la dirección de más de cuarenta tesis —con sus correspondientes memorias de licenciatura, trabajos de estudios avanzados y trabajos de fin de máster— y la impartición de un buen número de cursos de posgrado en universidades españolas, europeas y americanas. Ha dictado más de doscientas conferencias en universidades e instituciones de todo el mundo, dirigido tres proyectos de investigación y participado en otros diez, y es miembro de comités científicos de revistas de España, Italia y Francia. Junto a todo ello, en 2001 fue nombrado miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua.

Como crítico, no hay un solo rincón de la historia literaria hispanoamericana al que no haya dedicado trabajos siempre iluminadores, cualquiera sea la época o el género: la literatura colonial, el siglo XIX, el XX y la literatura actual, crónicas, poesía, teatro, narrativa y ensayo; en todos estos campos ha dejado un buen número de estudios de referencia obligada. Ante esta selva espesa, no tengo más remedio que destacar tan solo algunas de las líneas que, me parece, dibujan con mayor nitidez el enorme valor de su trayectoria.

En primer lugar, destacaría su papel pionero en los estudios sobre teatro hispanoamericano. Defendió su tesis doctoral sobre el teatro chileno en 1977 —luego publicada en 1982 en la editorial Playor: *El teatro chileno contemporáneo*—. En ese momento, los trabajos sobre la dramaturgia en Hispanoamérica eran muy escasos y ese libro supuso el inicio de su revitalización. Posteriormente, ha analizado la obra dramática de Egon Wolf, Fernán González Eslava, José Ricardo Morales, Tirso de Molina y García Lorca y sus relaciones con América, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Jorge Icaza o Sor Juana Inés de la Cruz; sin olvidar otros trabajos panorámicos sobre teatro argentino y chileno, así como sus capítulos sobre teatro en los manuales de Historia de la Literatura Hispanoamericana de las editoriales Universitas (1995) y Cátedra (2008).

El siglo XIX, su literatura y su historia intelectual, con especial atención a la tradición argentina, constituye otro de los campos donde sus aportaciones han sido más constantes y significativas. Ha editado para la editorial Cátedra *Amalia* (2000), de José Mármol, y *Sin rumbo* (2014), de Eugenio Cambaceres; y para Ediciones de Cultura Hispánica *Garduña* (1996), de Manuel Zeno Gandía. En breve aparecerá su edición de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, en la colección de Clásicos Hispanoamericanos de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Fue responsable del volumen *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana* (1997); en 1989 escribió para la editorial Taurus la monografía *La poesía hispanoamericana (hasta el final del modernismo)*, y se encargó asimismo del capítulo dedicado a la literatura del siglo XIX dentro del citado manual de *Historia de la literatura hispanoamericana* de la editorial Universitas. En sus artículos sobre este periodo ha analizado también la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Andrés Bello, Eduardo L. Holmberg o José Mármol, y profundizado en

temas como el paisaje en la literatura romántica, la novela decimonónica en México o las visiones europeas de la Hispanoamérica del XIX. El indigenismo ha ocupado también una parcela significativa de su obra crítica; así lo ilustran su edición de *Huasipungo* (1994), de Jorge Icaza, y los trabajos sobre figuras como el propio Icaza o Alcides Arguedas y asuntos como las relaciones entre mito y literatura en las letras indigenistas, el trasfondo ideológico del indigenismo y el indigenismo en el México posrevolucionario.

Rubén Darío —sobre el que escribió, además de numerosos artículos, una biografía publicada en 1987 por Historia 16— y el modernismo —en especial José Martí—; la vanguardia —Vicente Huidobro, Jorge Carrera Andrade, Nicolás Guillén, Juan Battle Planas, el surrealismo o las relaciones entre poesía y pintura— y en general la poesía del siglo XX —que revisó en *La poesía hispanoamericana del siglo XX* (Taurus, 1989) y en el volumen del mismo título publicado por Anaya en 1991—; el *Quijote* y América; Roberto Arlt, con su edición para Alianza Editorial de *El criador de gorilas* (1994); y por supuesto Jorge Luis Borges, una de sus confesadas pasiones, cuya obra ha abordado en más de veinte artículos, son algunos de los autores, temáticas y movimientos literarios que han ocupado un lugar central en una producción imposible de resumir con un mínimo detalle.

La enormidad de su obra crítica, que atraviesa la historia de la literatura hispanoamericana desde las crónicas y las letras coloniales hasta los tiempos recientes en todos sus géneros, y la lucidez y rigor de los que siempre hizo gala en sus análisis, explican esa visión de conjunto, llena de hallazgos, que puede rastrearse en sus textos: su capacidad para tender hilos y puentes entre diferentes épocas y países, detectando los relatos, discursos y conceptos que han constituido las ideas-fuerza de esta tradición; presentes en todo momento pero que unas veces funcionaron en la superficie y otras en cambio operaron de manera latente y subterránea: una mirada global que se aprecia singularmente en sus trabajos dedicados a la historia de las ideas en Hispanoamérica, fundamentalmente en *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos* (1992); en los capítulos dedicados al ensayo de la *Historia de la literatura hispanoamericana* (Universitas 1995); en *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura* (1998), y en los artículos “El resurgir de la conciencia hispánica en la literatura hispanoamericana” (1999).

mericana del siglo XX” (1993), “Identidad y literatura en Hispanoamérica” (1993), “La generación del novecientos y los discursos de identidad” (2009) o “Cervantes y el *Quijote* en la búsqueda de la identidad cultural hispanoamericana” (2010).

Sus estudios, fruto de un conocimiento enciclopédico de la historia literaria —no solo hispanoamericana— que nunca cayó en la exhibición erudita espuria, nos dejan una forma de leer que, para mí, constituyó un modelo a seguir ineludible. Siempre el texto en primer lugar; y a partir de ahí la lectura crítica consistiría en despejar capas de sentido, desvelar conexiones con otros discursos y hacer visibles las dinámicas históricas y culturales que confluyen en él. La Teoría de la Literatura, útil pero a la distancia justa y nunca como una manera de imponer una significación a la obra previa a su análisis minucioso. Tan simple pero tan difícil. Una manera de pensar la literatura y su crítica que descubrí ya en sus clases hace treinta y cinco años, que he podido disfrutar todo este tiempo y de la que he procurado no alejarme. Esa ha sido para mí la mejor y más importante “lección” de este “maestro”. No quiso crear escuela, pero la fortuna de haber podido compartir con él clases, debates e intercambios alrededor de la literatura deja, inevitablemente, huella. Estoy seguro de que lo mismo piensan los que se formaron con él y ahora son profesores en universidades de España, Europa, América y Asia.

El 1 de septiembre de 2019 se ha jubilado, aunque “para su edad esté bastante bien” (disculpen la broma privada). Afortunadamente, seguirá con nosotros como profesor emérito en el departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid, burlándose de nosotros, de mí, cuando me queje del trabajo y de las infinitas tareas: “Tú eres joven”, me seguirá diciendo, seguro —aunque cada vez lo soy menos—. Y seguiremos escuchándole su sentencia favorita, aquella con la que siempre cierra las discusiones inútiles: “No somos nada”. Es verdad Teo, pero a partir de ahora, sin ti en primera línea, vamos a ser un poquito menos.

Artículo reseña

Poesía

PIERRE RONSARD

Trad. Carlos Clementson, Córdoba, UCOPress, 2017, 2 vols., 985 pp.

JOSÉ REYES DE LA ROSA

Universidad de Córdoba

La traducción poética constituye una actividad literaria tan necesaria como polémica y controvertida. Necesaria, por cuanto que la historia de la poesía universal no hubiera sido lo que es y ha significado en el mundo de la cultura sin la constante labor traductora a lo largo de los siglos. Pero discutida y aun denostada también, por la dificultad que entraña trasladar sin menoscabo a otra lengua una forma de expresión caracterizada, tradicionalmente, desde el punto de vista formal, por la utilización de elementos de tan difícil aclimatación como el verso y la rima, y, fundamentalmente, por el valor connotativo de su lenguaje y la función estético-simbólica de su discurso.

El resultado es un debate secular e interminable donde se afrontan posiciones tan extremas como las que niegan toda posibilidad de traducir poesía (Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963) y aquellas que admiten la viabilidad de traducir cualquier texto poético (Octavio Paz, *Traducción literaria y literalidad*, Barcelona, Tusquets 1971). Entre estas dos posiciones han transitado la teoría y la práctica traductora de las últimas centurias, que no ha dejado en su esfuerzo de encontrar procedimientos adecuados para una traducción poética que no sea “une traduction poudre aux yeux”, Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier 1999, p. 281). Una traducción, pues, que no enturbie la vista, de la que nos da Octavio Paz (*op. cit.*, p. 23) la clave rememorando a Paul Valéry: “el ideal de traducción poética consiste en producir con medios diferentes efectos análogos”. Esos efectos tienen, sin duda, mucho que ver con la reproducción de la musicalidad y el ritmo del poema, que para Teodoro Sáez Hermosilla es el ideal al que

debe tender toda traducción poética. Para este traductólogo, que piensa que la poesía no se identifica forzosamente ni con el verso ni con la métrica, el ritmo es “una estructuración específica del sentido con todos los aspectos que conlleva: lengua, cultura, significación, estilo, metro, fonética y simbolismo” (*El sentido de la traducción, reflexión y crítica*, León, Universidad de León, 1994, p. 44).

En cualquier caso, la traducción de un poema ha de ser, sin más medio, otro poema que reproduzca, a ser posible, todos los elementos de la expresión poética. Para ello, las prácticas traductivas utilizadas pueden ir desde las propuestas de los llamados “traductores modernistas” (Jonathan Baillehache: “L’OULIPO et la traduction moderniste”, *Formules*, 16, 2012), con Ezra Pound a la cabeza, que preconizaban la recreación total del poema, hasta la traducción creativa como forma de “metamorfosis cultural”, que propugna el poeta traductor Ángel Crespo (“El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural”, *Anthropos*, 97, 1989, p. 29), pasando por las fórmulas de manipulación y transformación textual, que utilizan los traductores del OULIPO (*Atlas de Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, 1981), conducentes a diferentes formas de reescritura. En todas estas prácticas de la traducción poética la mediación intercultural se revela como un instrumento primordial de la actividad traductora, que hace del traductor un auténtico “pasador” de la cultura, porque, como señala Solange Hibbs, refiriéndose a la traducción en general,

incluso en los dominios más alejados de la literatura, el texto para traducir, el discurso para comprender, y el mensaje para restituir llevan las marcas de su enraizamiento en una cultura de origen más o menos diferente de la cultura receptora. Uno de los desafíos para el traductor estriba en su papel de mediador en la comunicación intercultural que subyace en toda traducción (“La traduction au XXI^e Siècle: pratiques et défis», en *Études et Travaux de l’école doctorale*, n°1, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2003, p. 9; traducción nuestra).

Este papel esencial del traductor, como puente entre culturas que a través de un cuidadoso trabajo de mediación creadora aclimata con suma destreza el verso de otra lengua y cultura en la suya propia, es el que

desempeña magistralmente el poeta y traductor Carlos Clementson en su monumental traducción de la poesía de Pierre de Ronsard.

Se trata de un ambicioso trabajo que constituye no solo la mayor empresa traductora a la lengua española de la obra del gran poeta renacentista francés, sino también uno de los estudios introductorios a la vida y la obra del autor galo más completos y reveladores de cuantos se han hecho en el ámbito hispánico. Las casi mil páginas que componen esta obra revelan el triple y concienzudo trabajo de Clementson como historiador incisivo de un periodo crucial de la historia de Francia, como avezado crítico literario del Renacimiento francés y como feliz traductor de una poesía que marcó, sin duda, un momento decisivo en la letras galas y europeas.

Editada en dos volúmenes por UCOPress, la editorial de la Universidad de Córdoba, con impresión y maquetación muy cuidadas, la obra ha sido galardonada como “mejor traducción” en los XXI Premios Nacionales de Edición Universitaria (UNE) de 2017, que distinguen a las mejores obras publicadas por las universidades y los centros de investigación.

La edición de Carlos Clementson recoge doscientos poemas traducidos, la más rica y variada antología del poeta francés hasta ahora publicada en España, acompañados de un “Estudio introductorio” y un apéndice de “Notas y comentarios”, sumando un total de 985 páginas. En el “Estudio introductorio”, de 142 páginas, Clementson nos acerca a la vida y la obra de Pierre de Ronsard a través de una cronología biográfica y bibliográfica y de un análisis crítico-literario que sitúa al poeta en el contexto político y cultural de la Francia convulsa y refinada del siglo XVI, en el que transcurriría toda la vida de Ronsard (1524-1585), convirtiéndose en un testigo de excepción que se erige, al igual que siglos más tarde Víctor Hugo, en el “eco sonoro de su tiempo”.

Los terribles avatares de la dinastía de los Valois, próxima a su desaparición, las Guerras de Religión que durante cuarenta años de ese siglo ensangrentaron a Francia, y la tensión permanente con España, el vecino rival y gran enemigo, marcarán conjuntamente la vida y la obra de Ronsard, el autor más completo y prestigioso de su tiempo en el país vecino: “poeta polifónico, poseedor de un magistral instrumento de muchas cuerdas”, nos dice Clementson, que se refiere a las ocho terribles guerras de religión para afirmar que, “paradójicamente, propiciaron otra

de las grandes creaciones *engagées* del genio ronsardiano, las cuales, siglos después, sirvieron de ilustre precedente inspirador a la gran musa satírica, comprometida y combativa, de Victor Hugo" (p. 140). Un minucioso trabajo, pues, historiográfico y de crítica literaria, exento de vana erudición, que nos conduce de manera fácil y amena a través de los hechos más relevantes que marcaron la vida de una corte turbulenta y elegante, donde Ronsard reina como poeta, y que tiene en el Valle del Loira, en los suntuosos castillos y jardines renacentistas, el paisaje inspirador de los mejores versos de su poesía.

Así, transitando por este edénico decorado, Clementson nos acerca a la obra del poeta de la *Pléiade* para determinar su personalidad artística y su carácter desde la función que ejerce la naturaleza en su creación. Un fino análisis literario de la presencia y el valor del entorno se inicia con este párrafo revelador:

Pocos paisajes están tan telúrica y espiritualmente fundidos en la memoria del lector a unos determinados objetos artísticos y literarios como la poesía de la Pléiade a los horizontes y castillos palaciegos del valle del Loira. Son su hábitat, a la vez, tanto cultural como natural. Se trata de una poesía que ha nacido de esta tierra fecunda, grávida y elegante, llena de riqueza, de serenidad, de equilibrio, antes que la tenebrosa llamarada de la discordia civil encendiera el genocidio ideológico de las guerras de religión, y el delicado epicureísmo de Ronsard y sus susurros de amor se convirtieran en el terrible alarido de *Les Tragiques* de D'Aubigné (p. 43).

Descubrimos de esta manera, de la mano de Clementson, al poeta renacentista impregnado de esa naturaleza amable y risueña para expresar y exaltar "la feliz correspondencia de los castillos y la naturaleza del gran río con la fina corriente de humanismo y poesía, también de epicureísmo y alegría de vivir, generados en su seno" (p. 44).

Bajo el epígrafe de "El huerto de Ronsard", Clementson nos ofrece una amplia mirada a toda su producción poética, una de las más fecundas de la literatura francesa, con más de ochenta mil versos, pero también de las más desconocidas en España. Y en ello estriba uno de los grandes méritos de Clementson, que viene a sumarse al de traductor del clásico francés: el de darnos a conocer esta obra inmensa del "humanista apasionado

y ferviente estudioso de la Antigüedad” que es Pierre de Ronsard. Porque más allá de algunos sonetos de fama universal, como el que comienza “Quand vous serez bien vieille, au soir a la chandelle”, o de la delicada oda “Mignone, allons voir si la rose...”, que, nos recuerda Clementson, leímos en los manuales de literatura francesa de nuestro antiguo bachiller —cuando el francés era la única lengua extranjera que se estudiaba en España—, poco más hemos conocido de una obra que compendia y representa como ninguna otra el espíritu humanista y los logros literarios del Renacimiento galo.

En la antología de Carlos Clementson descubrimos al poeta imitador de los clásicos greco-latino y al seguidor de la tradición italiano-petrarquista, que introduce y reinventa en su idioma composiciones poéticas como la oda, el himno o la égloga, de inspiración pindárica, anacreóntica u horaciana. Descubrimos también al poeta introductor de nuevos ritmos y estrofas y al gran renovador de la lengua francesa, creador de numerosos neologismos y cultismos que ilustran y modernizan el francés de su tiempo. Son todas ellas innovaciones que tendrán una gran repercusión en la lengua y la literatura francesas de los siglos posteriores. Pero descubrimos, sobre todo, al gran poeta del amor, al poeta sonetista de *Los Amores de Casandra*, de *Maria*, de *Los sonetos para Helena*, que hacen de Ronsard, según Clementson,

uno de los más libérrimos cantores de la pasión amorosa, sobre todo de la pasión francamente erótica, aunque nunca despojada de una cierta ternura, con una fina capacidad de penetración psicológica en los cambiantes entramados de las relaciones sentimentales, al tiempo dotado de una muy espontánea y original expresividad en el tratamiento del amor (p. 62).

Pero no sólo conocemos al Ronsard hedonista, al epicúreo cantor de los placeres de la vida, del *carpe diem* horaciano, que nos aconseja, como Garcilaso o Góngora en España, “Cueillez des aujourd’hui les roses de la vie”. En su poliédrica obra admiramos también una poesía meditativa y filosófica a base de himnos (de la eternidad, de la muerte...), discursos y amonestaciones (de las calamidades de estos tiempos, sobre conflictos civiles y religiosos), y de elegías y epitafios. Todas estas composiciones, la mayoría de grandes dimensiones, son, especialmente los discursos, en

palabras de Clementson, “un modelo de dicción grave, austera, dolorida, cargada de sinceridad y sentimiento, en los que el lenguaje poético, a veces, se aproxima vívidamente al tono de la lengua hablada, de manera conmovedora y actualísima, en especial en el dichterio y la ironía, o en la confesión personal (p. 63)

Esta poesía, poco o nada traducida y comentada en el ámbito hispánico, se nos muestra ahora y, antes de ser traducida, se analiza, para su mejor comprensión y disfrute, de manera muy didáctica, ofreciéndonos, al final de la obra, 73 páginas de “Notas y comentarios” de inestimable valor documental y literario. Cabe destacar en este apartado la amplia y precisa información sobre topónimos de la geografía ronsardiana, sobre la identidad de numerosos personajes presentes en los poemas, sus referentes y filiaciones y el propio proceso de creación. Resultan también particularmente útiles y pedagógicos los comentarios y explicaciones relativos a la mitología, tan abundante en toda la obra del poeta renacentista. Junto con el prólogo, se convierten en un verdadero ensayo de crítica literaria y en una utilísima guía de la cultura francesa del siglo XVI, de excepcional importancia para una lectura concienzuda y placentera de la extraordinaria antología que nos ofrece el investigador y poeta traductor.

Siguiendo la estela de otros grandes vates, Carlos Clementson se ha sentido desde siempre atraído por la traducción de poesía, que ha discutido pareja a su propia creación. Con versiones de poesía catalana, gallega, portuguesa e inglesa, pero sobre todo francesa, el propio traductor se refiere a su antología de Ronsard señalando que se trata de la culminación de un proyecto y de un meticuloso trabajo iniciado hace más de tres décadas. Entre tanto, su interés por el Renacimiento francés le había llevado ya a traducir, en 1991, *Les Regrets*, la obra más conocida de Du Bellay, el poeta amigo y compañero de Ronsard en la *Pléiade*, que Clementson titula en castellano *Lamentos y añoranzas*. Una magnífica traducción en verso que, para Alicia Piquer Desvaux (“Traducción y recepción de Ronsard y otros poetas de su tiempo”, en *Los clásicos franceses en la España del siglo XX: estudios de traducción y recepción*, coords. Francisco Lafarga y Antonio Domínguez, Barcelona, PPU, pp. 57-66), es la que “mejor logra recrear la cadencia y el ritmo original”, superando con creces otras traducciones existentes. Pero no sólo el Renacimiento ha centrado la actividad traductora de Clementson: una amplísima antología de la poesía francesa, desde

la Edad Media hasta nuestros días, se halla en estos momentos próxima a su publicación. Una apasionante labor concretada, por el momento, con esta extensa antología de Ronsard, donde se confirma la calidad que ya demostrara en su traducción de la otra gran figura de la *Pléiade*.

Respecto a la recepción de Ronsard en España, conviene señalar que ha estado marcada, como bien señala Clementson, en primer lugar, por la rivalidad que enfrentó a las monarquías francesa y española durante los siglos XVI y XVII, afectando lógicamente a las relaciones culturales entre ambos países; y asimismo, por el olvido en el que cayó la obra del poeta en Francia a lo largo de más de dos siglos, tras las duras críticas y la condena que sufrió por parte del clasicismo, hasta su recuperación, ya en el siglo XIX, por el crítico romántico Sainte-Beuve y poetas como Nerval y los parnasianos. Pero no es totalmente cierto que en España, a diferencia de otros países europeos donde se admiró al poeta francés ya en su tiempo, se ignorara totalmente a Ronsard. Como ha demostrado precisamente Piquer Desvaux (*op. cit.*, p. 58).

paradójicamente, los grandes poetas españoles del Siglo de Oro conocen y admirán a sus coetáneos franceses, lo que a menudo es silenciado por los estudiosos de hoy en día de la poesía española, atentos casi exclusivamente a describir la influencia ciertamente indiscutible de Italia y los clásicos de la Antigüedad, cuando el contacto por razones históricas de las literaturas española y francesa era y es innegable.

La investigadora cita a Lope como gran admirador de Ronsard, al que considera “célebre” y “felicísimo poeta”, y se refiere a la dedicatoria del Fénix en su comedia *El verdadero amante*, donde afirma que “solo surge un poeta nacional en cada siglo, y con suerte, como el Petrarca en Italia, el Ronsardo en Francia y Garcilaso en España” (*ibidem*).

En su estudio, Piquer Desvaux analiza la presencia en nuestro país no solo de Ronsard sino de otros poetas de su tiempo (Du Bellay, Louise Labé, Agrippe d’Aubigné...), rastreando las traducciones a lo largo del siglo XX. Respecto a Ronsard, se refiere a la antología de Fernando Maristany, *Antología general de poetas franceses* (s.f., entre 1920 y 1922), donde aparecen seis poemas traducidos. Luego tendremos que trasladarnos hasta la segunda mitad del siglo XX para encontrar en castellano una versión

completa de los *Sonetos para Helena*, en 1982, debida a Carlos Pujol. La edición bilingüe de Pujol se aleja bastante, según Piquer Desvaux (*op. cit.*, p. 62), de la sonoridad ronsardiana y está concebida “como simple apoyo al lector que puede leer la obra en su versión original”. Una crítica, pensamos, demasiado rigurosa, que no hace justicia con el traductor catalán y que no tiene en cuenta la antología aparecida en el 2000 (Pierre de Ronsard, *Poesía*, trad. Carlos Pujol, Valencia, Pre-Textos), cuya calidad, como señala con acierto Luis Antonio de Villena en *El Cultural* (17 de mayo de 2000), es innegable.

En la antología bilingüe de Carlos Clementson la traducción no está, en ningún caso, concebida como mero apoyo al lector, sino que se revela como ese puente que nos permite apreciar de qué manera la sonoridad y el ritmo ronsardianos encuentran el eco perfecto de su cadencia en el molde castellano. Porque la traducción de Clementson responde perfectamente a unos postulados argumentados de manera reiterada por el propio poeta traductor, que se pueden resumir en su concepto de traducción creadora o de “transcreación”. La idea se fundamenta en la visión de Ángel Crespo acerca de la traducción como un auténtico género literario, con palabras recogidas por el propio Clementson (*op. cit.*, p. 17): “El traductor, al recrear en su lengua los aspectos formales, semánticos y filológicos de la obra traducida, está haciendo, en realidad, una obra personal, y, en consecuencia, original”. Una obra original que, de acuerdo con los traductores oulipianos, revela la potencialidad creativa de la actividad traductora. Ahora bien, para conseguir esa originalidad de la traducción creadora, el traductor ha de tener una determinada actitud y cumplir una serie de exigencias, como nos señala el poeta traductor: “Para traducir creadoramente a un autor, primero hay que comulgar con él, participar en cierta medida de su particular mundo espiritual o expresivo, sentirse vinculado o sintonizar de algún modo, con el latido estético o la palpitación cordial de su poesía” (“Prólogo” a Víctor Hugo, *Poesía*, trad. Rafael García de Mesa, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, p. 20). Y esa participación en el mundo espiritual de Ronsard la podemos apreciar en la acertada elección de los poemas que se traducen en la antología, con todos los registros de la poesía ronsardiana, en doce apartados con títulos tan significativos como: “Bajo el signo de Píndaro”, “Las rosas de la vida”, “El poder de los mitos”, “La Arcadia cortesana” o “La rosa y la espada”. Cada uno de esos

capítulos recopila, siguiendo el proceso creativo de Ronsard, los poemas que Clementson ha elegido de acuerdo únicamente con criterios estéticos y de interés literario, desecharando de su antología lo que él considera “pesados artefactos laudatorios, de hincha-zón retórica, cuajados de eruditas alusiones mitológicas y empedrados cultismos”, composiciones que, según el antólogo, para el lector moderno “apenas si mantienen algún vigor literario, y menos aún cierta emoción poética” (p. 70).

Tratando, no obstante, de dar a los lectores el Ronsard más completo y representativo de su genio creativo y de la estética renacentista, la antología depara, junto a los 109 sonetos de los *Amores* y otros *recueils*, otras composiciones tan específicas de aquel momento literario como las odas, églogas, estancias, himnos, madrigales, canciones y elegías, a las que se añaden discursos y epitafios, para reunir dos centenares de poemas que suman más de nueve mil versos. La oferta se muestra capaz de satisfacer el gusto más exigente de los amantes de la poesía y de la traducción, porque las versiones en castellano pueden leerse como auténticos poemas originales, gracias a una transposición, auténticamente creadora, donde el ritmo y la musicalidad del verso originario circulan en la lengua española moldeada y modulada con gran acierto creativo, para que el verso ronsardiano discurra en ella fluido y vigoroso, sin asperezas, y pueda cantar en castellano la misma melodía.

De su quehacer traductivo nos da cuentas el propio Clementson precisando los criterios que han regido su trabajo y que coinciden con esa labor mediadora del traductor:

Hemos intentado, pues, acercarnos a los equivalentes sincrónicos formales seguidos por la poesía que por aquellas mismas fechas se cultivara en España bajo idénticos o parecidos magisterios espirituales o estilísticos, marcadamente renacentistas e italianos. Es decir, trasvasar de un orden lingüístico a otro unas experiencias literarias y humanas, comunes a la mayor parte de la Europa de su tiempo, buscando una expresión histórica paralela en castellano que, por otro lado, tampoco fuese disonante con la lengua literaria actual (p. 157).

Así pues, guiado por una concepción del traductor como intermediario cultural y, al mismo tiempo, creador, Clementson aclimata la métrica ronsardiana del alejandrino, del decasílabo y otros metros menores con ajustada adecuación en el molde castellano, consiguiendo mantener la

musicalidad, el ritmo y la cadencia del verso original en recreaciones llenas de belleza y sensualidad, como en estos versos octosílabos de la oda VII del Libro Segundo:

Mi dama no brinda besos
sino tal suerte de encantos
que son del alma sustento
y alimento de los dioses, [...];

o en esta recreación en endecasílabos del soneto XLII de los *Amores a Casandra*:

Claveles y azucenas combinados
no igualan lo purpúreo de su rostro,
ni el oro fino excede a sus cabellos,
ya anden ellos trenzados o bien sueltos.

Del coral curvilíneo de sus labios
nace una dulce risa que me encanta,
y envidiosa la tierra que ella pisa
un prado en flor esmalta entre sus plantas.

De ámbar y almizcle está su boca llena.
¿Qué más diré? Que he visto la llanura
—tonante el aire y roto en cien lugares—
su mansa frente, reina entre los dioses,
refrenarle su diestra al mismo Júpiter
y rendirse a sus ojos todo el cielo.

Pero podemos también apreciar la majestuosa sonoridad del clásico alejandrino francés, en el molde español de catorce sílabas, en estos primeros versos de la égloga primera:

Las umbrosas encinas, que sin arte Natura
por las altas florestas al azar alimenta,
al pastor son más frescas y al rebaño más dulces
que las plantas injertas hábilmente en los huertos.

En cuanto al debatido asunto de la rima, Clementson no la rehuye de manera absoluta en su traducción, aunque, como es lógico suponer en

una antología de estas proporciones, suele verter los metros ronsardianos en versos blancos. Así pues, no rechaza la rima fortuita e incluso la busca, permitiéndose una recreación bastante feliz de algunos sonetos en perfecta rima consonante. Su reescritura corrobora la idea oulipiana de potencialidad creativa, como en el logrado ejemplo de soneto traducido en el inusual verso dodecasílabo español y rima consonante:

Un diferente y amoroso torpor
sin que madure en mi alma verdea
de mis dos ojos una fontana ondea
y un Mongibelo da a mi pecho su ardor.

Del uno el fuego y del otro el licor
ora me hiela, ora ya me flamea;
y así en mí el uno contra el otro guerrea
sin que uno quede del otro vencedor.

Amor, que triunfe uno u otro te ruego,
sea el hielo frío o el ardoroso fuego,
y que uno u otro concluya este debate.

Amor, que ganas tengo ya de morir.
Mas dos venenos no ahogan nunca el vivir,
en tanto el uno contra el otro combate.

Para concluir, conviene subrayar que la mayoría de los doscientos poemas que nos ofrece esta antología no han sido nunca traducidos en español. Así, más de cuatro siglos después, los lectores pueden leer en castellano esta inmensa obra del poeta francés, que nos abre un anchuroso ventanal a la esplendorosa poesía del Renacimiento europeo. Los versos en español que leemos en esta antología forman parte de ese patrimonio cultural común que ahora podemos apreciar como auténticos poemas españoles, aunque fueran escritos por Ronsard, en francés, hace más de cuatrocientos años.

El libro de Clementson viene a colmar así un injusto vacío y a reparar el desdén manifestado secularmente por los traductores de poesía en España hacia esta figura emblemática de las letras galas. Es de agradecer, pues, en este siglo ya definitivamente posmoderno, la aparición de una antología que invita a visitar el fecundo huerto de Ronsard y a recoger, sin esperar a mañana, las rosas de la vida.

Reseñas

La Demanda del Santo Grial (1515)

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO (INTRODUCCIÓN, EDICIÓN Y NOTAS)

Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá-IEMSO
(colección Los Libros de Rociante, n.º 33), 2017. LVIII + 289 pp.

Aparece este volumen como número 33 de la colección de la prestigiosa colección de libros de caballerías castellanos *Los Libros de Rociante* que, desde el año 1997, con su primera publicación, el *Platir*, dirigen los profesores Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, y cuya labor continúan, desde el 2015, en el marco del nuevo Instituto de Estudios Medievales y Siglo de Oro “Miguel de Cervantes” y la colaboración del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá (UAH). El profesor José Ramón Trujillo, reconocido especialista en traducción medieval y de los Siglos de Oro, nos presenta la esperada primera edición crítica de la *Demanda del Santo Grial* castellana, junto con un extenso y documentado estudio introductorio y una amplia bibliografía especializada. Se trata del último texto artúrico hispánico que permanecía sin edición moderna, cuyo estudio y preparación habían sido abordados previamente en su tesis doctoral

(2004), a partir del único ejemplar conservado del impreso infolio publicado en 1515.

El estudio introductorio, que abarca las primeras 58 páginas del volumen, se estructura en seis apartados: 1. El santo Grial en la península ibérica; 2. La materialidad de los textos: de las traducciones manuscritas a los impresos del siglo XVI; 3. Modificaciones en el texto castellano; 4. Los contenidos y estructura de la *Demanda*; 5. La *Demanda* entre los libros de caballerías; y 6. Criterios de edición. El primer apartado ofrece un amplio encuadre de *La Demanda del Santo Grial* como parte esencial del extenso corpus de las aventuras artúricas, así como su evolución y recepción peninsular. El texto de los impresos castellanos conservados de 1515 y 1535 proviene de una sucesión de reelaboraciones que tienen como arquetipo una traducción medieval de finales del siglo XIII. Su origen en última instancia es una versión de la *Queste del*

Saint Graal en prosa (hoy perdida), escrita en francés, y que incorpora la *Mort Artu*, es decir, aglutina los episodios de los caballeros de la Mesa Redonda en busca del Santo Grial con la muerte del rey Arturo, que supone el fin del reino de Londres y el ocaso del mundo venturoso de la caballería. En las primeras décadas del siglo XIII, la tradición en prosa del ciclo artúrico se conformó en francés, mediante refundiciones y reescrituras de textos precedentes en verso y motivos tradicionales, en cinco ramas (versión conocida como la Vulgata): la *Estoire del Saint Graal*, la *Estoire de Merlin*, el *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* y la *Mort Artu*. La versión Pseudo-Boron o Post-Vulgata de la que parte la *Demande del Santo Grial* difiere notablemente de la redacción Vulgata. En primer lugar, presenta un cambio en cuanto a la interpretación temática sobre la que giran las aventuras, ya que el Pseudo-Boron deshace el *double sprit* religioso y cortés, con una clara división entre las aventuras cortesas de los caballeros y la aventura espiritual del Grial. En segundo lugar, se produce un cambio estructural, reduciendo sus ramas de cinco a tres: *José de Arimatea* (o *Estoire del Saint Graal*), *Baladro del sabio Merlin* y la propia *Demande del*

Santo Grial, que integra la *Muerte de Arturo*.

Las modificaciones realizadas en el original francés perdido del nuevo ciclo y la labor del traductor castellano, que comparte el espíritu de la traducción de la época, unido a la formación intelectual del individuo y del organismo o sociedad a la que perteneció, fueron valoradas negativamente por los especialistas de la primera mitad del siglo XX (Gaston Paris, Pauphilet, Bohigas y Lida de Malkiel, entre otros) como elementos que dañaban el conjunto de la obra, colocando la versión peninsular en un nivel artístico-literario inferior al de la Vulgata francesa. Según esta perspectiva, las alteraciones generan incoherencias y destruyen el elevado simbolismo espiritual de la Vulgata, otorgando excesivo espacio a los episodios caballerescos. A partir de los trabajos de Eugène Vinaver y Fanni Bogdanow, que estudiaron estas modificaciones no como una deturpación, sino como una evolución de los patrones y gustos literarios, se revalorizó la originalidad de la nueva versión del ciclo, que refunde los motivos artúricos anteriores con la clara intención de crear un ciclo más coherente y original, para alumbrar el libro artúrico total. Conocido anteriormente

como Pseudo-Boron, pasó a denominarse al nuevo conjunto ciclo Post-Vulgata o *Roman du Graal*.

El segundo apartado estudia los testimonios conservados y ofrece un rastreo en profundidad del peregrinar de los ejemplares por bibliotecas, así como las menciones observables en otros textos. De las aventuras del ciclo Pseudo-Boron/Post-Vulgata se conservan, en castellano, dos impresos de la primera parte o Baladro del sabio Merlin (Burgos 1498 y Sevilla 1535), otros dos de *La Demanda del Santo Grial* propiamente dicha (Toledo 1515, Sevilla 1535), tres fragmentos abreviados de cada una de las ramas (incluyendo el José de Arimatea) dentro de un manuscrito religioso (ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca) y un resumen en el *Libro de las bienandanzas e fortunas*, de García de Salazar, de finales del siglo XV. A ello se suman como precedentes un manuscrito portugués conservado en la Biblioteca Nacional de Austria y algunos fragmentos manuscritos franceses. Es difícil conocer la extensión del ciclo en Castilla. Tenemos constancia de que la Reina Católica, Isabel I, tuvo en sus bibliotecas del Alcázar y de Granada una *Demandia* junto con un *Merlin* y una *Ystoria de Laçarote*,

que Felipe II ordenaría trasladar al castillo de Simancas. También disponemos de varias menciones al texto y a la presencia de ejemplares de mano o impresos en diversas bibliotecas nobiliarias, desde su llegada a la península y hasta el siglo XIX, en que varios ejemplares salen de España. Seguramente circularon muchos más manuscritos e impresos de los que se han conservado, por lo que es difícil reconstruir el itinerario de los textos. Lo seguro es su influencia decisiva en la narrativa de ficción castellana del siglo XIV, a la que ofrece un modelo didáctico cortés en obras como el *Libro del caballero Zifar* o en el primitivo *Amadís de Gaula*.

El texto castellano más completo conservado en castellano se conserva en el impresio infolio publicado en Toledo en 1515 por Juan de Villaquirán, del que existe una única copia en la British Library (G 10242) que había pasado a formar parte de la conocida colección Greenville en el British Museum, procedente de la Herber's Library. Forma un volumen facticio, encuadrado en cuero sobre cartón, imitación de una encuadernación francesa del siglo XVIII con el escudo de Thomas Greenville, junto con un ejemplar del *Baladro* de 1535. El texto se reeditó como

La demanda del Sancto Grial; e de los fechos del muy esforçado Galaz, en un impreso castellano infolio (Sevilla: s.n., 1535), sin nombre de impresor, pero atribuible a las prensas de Juan Varela de Salamanca, formando unidad con un *Baladro* impreso diferente del de 1498. Se trata de la versión más extendida a través de la edición llevada a cabo por Bonilla y Sanmartín en 1907. De este impreso, muy actualizado lingüísticamente, se conservan varios ejemplares, unidos a la edición del *Baladro* de 1535: Biblioteca Nacional de España (Madrid), Bibliothèque Nationale de France (París), Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid), National Library of Scotland (Edimburgo), Herzog-August Bibliothek (Wolfenbüttel), Newberry Library (Chicago) y en la University of Illinois (Urbana Champaign).

En el tercer apartado el profesor Trujillo estudia y ejemplifica las modificaciones textuales producidas, tanto durante el proceso de traducción como en las fases de refundición y a su paso por la imprenta renacentista, diferenciando los diferentes momentos de recepción del texto. Las alteraciones desarrollan en general un fuerte mensaje moral y didáctico propio

de las lecturas de ocio cortesano, entre las que destacan la casi eliminación de la historia de Lanzarote y la disminución de las aventuras amorosas, así como una *ampliación* del nacimiento incestuoso de Morderec, hijo de Arturo, y cómo este hecho es el que provoca la destrucción del reino y el fin del mundo caballeresco. Se destaca en el apartado la importancia del valor religioso y su recepción didáctica, así como la intervención sobre los motivos maravillosos y el resaltado de los puramente caballerescos, lo que conduce a una notable modificación estructural y a un espíritu que se acerca progresivamente al del género editorial de los libros de caballerías, que en sus definición entre los siglos XV y XVI se apoya decisivamente en la publicación del *Amadís* y los textos artúricos (*Tristán, Merlin, Demanda*).

Los apartados 4 y 5 analizan la estructura y su valor simbólico, así como el espíritu resultante, que permite al impresor y los lectores incluirlo de forma destacada entre los libros caballerescos renacentistas. En cuanto a la estructura de la *Demanda*, esta queda organizada en tres partes. Una primera en la que se narran las aventuras de los caballeros Erec, Iván y Galván,

que muestran una clara diferencia moral y espiritual con respecto a las aventuras del caballero escogido, Galaz, hijo de Lanzarote, en el que se concentrarán las gloriosas hazañas de su padre, de Perceval, y de Boores, en antiguas versiones de la Vulgata y Post-Vulgata. Erec, llevará su principal virtud, la sinceridad, hasta las últimas consecuencias (véase el sentido didáctico de cada uno de los caballeros terrenales en oposición a la divinidad de Galaz), conduciéndolo a los brazos de la muerte. En la segunda parte se produce un paralelismo entre las aventuras del caballero santo, Galaz, y el caballero pagano, Palomades. Mientras que el hijo de Lanzarote irá en busca del Santo Grial, cuya consecución supondrá alcanzar la cima de la caballería cristiana, Palomades, el mejor caballero pagano, se aventurará en su equivalente terrenal: encontrar y derrotar a la Bestia Ladradora. La conversión de Palomades por intercesión de Galaz acabará convirtiéndose en una alta aventura previa antes de conseguir el Santo Vaso. Las acciones de Galaz subrayan la influencia de los principios cistercienses sobre el texto: la castidad, la humildad y la piedad. Estas características crean un nuevo tipo de caballero que se distancia

de los prototipos precedentes; de ahí que Lanzarote, considerado el mejor caballero del mundo, no pueda alcanzar el Grial y deje paso a su hijo, pues sus amoríos adulteros con Ginebra son una tacha moral imborrable. Por último, una tercera parte que consiste en el fin del mundo de la caballería artúrica debido a la guerra civil entre linajes y de los caballeros afines al rey Arturo y los de su hijo incestuoso Morderec, que acaba trágicamente con la muerte de ambos.

Como se ha dicho, el trabajo de edición científica toma como punto de partida el texto castellano de 1515, sobre el que se opera aclarando lugares críticos, errores y erratas, a partir del resto de testimonios existentes en francés, portugués y castellano. La edición de un texto medieval, proveniente de diferentes traducciones y refundiciones a lo largo de más de dos siglos, requiere del editor un trabajo filológico minucioso e intensivo: desde el tratamiento de los numerosos sinsentidos textuales, omisiones, adiciones y alusiones propios de la intertextualidad, que requieren de una necesaria elucidación para la correcta comprensión del texto; hasta la regulación de la toponimia y los antropónimos y franceses, una cantidad innume-

rable de personajes, lugares y realidades con numerosas variantes y deturpaciones, que fácilmente podían inducir a confusión al lector de la época. La edición forma parte de la colección *Los Libros de Rocinante*, que tiene como fin homogeneizar el amplio corpus textual de los libros de caballerías renacentistas y que, entre otras normas, exige la omisión de notas al pie de página y la presentación de un texto corrido que incluya las correcciones. Esta dificultad, agravada en el caso de las omisiones, lagunas y la variación onomástica, se salva con el envío al lector desde el lugar crítico en el texto hacia diferentes puntos del profundo estudio introductorio.

En conclusión, esta edición de *La Demanda del Santo Grial* merece el elogio por su novedad, al tratarse del único texto castellano que permanecía sin edición moderna, por la extrema dificultad de la tarea y por el brillante resultado. Además de responder a las necesidades de los lectores especializados, el volumen ofrece al lector la posibilidad de disfrutar de una lectura sin trabas y de apreciar los verdaderos valores e intenciones de la *imitatio*, *amplificatio* e *inventio* obradas sobre la materia. Por otra parte, disponer de un texto fiable

y accesible, abre numerosas vías de trabajo y facilitará a los investigadores y especialistas la consulta, la cita y el cotejo con otros textos y versiones. Finalmente, el extenso estudio, ampliado con la nutrida bibliografía que aporta, va más allá del tradicional estado de la cuestión y brinda una excelente y novedosa aportación crítica, que se convierte en paso indispensable para las siguientes aproximaciones críticas a la materia en la península ibérica. No en vano, desbroza las principales líneas de investigación relacionadas con el texto, su situación entre la materia artúrica europea y el género editorial de los libros de caballerías, los principales motivos, los personajes y el manejo de los sucesivos adaptadores de las técnicas traductológicas y narrativas.

Pablo Domínguez Muñoz
Universidad de Alcalá

Une époppée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)

AUDE PLAGNARD

Madrid, Casa de Velázquez, 2019

Por más que los estructuralistas se empeñaran en afirmar que el texto literario era un artefacto autónomo, una suerte de cubo de Rubik, cuyas piezas, aparentemente desencajadas, se pueden ensamblar con precisión, la tercera realidad de los textos se empeña en desmentirlo. Y es que, al cabo, la literatura —como cualquier fruto humano— nace y se explica a partir de circunstancias complejas, a veces arbitrarias, múltiples e inesperadamente conectadas entre sí. Lecturas, fuentes, condicionamientos sociales, conocimientos inverosímiles, modas, quiebros biográficos, entornos políticos, ideas y creencias, todo se convierte en alimento para que el texto literario nazca y crezca y a todo hay que acudir para explicarlo, si uno no quiere quedarse en un mero ejercicio de salón o de predica. Por eso, con precisa inteligencia, Aude Plagnard ha afrontado este finísimo estudio *Une époppée ibérique* sin esquivar ninguno de esos recodos que con-

forman la densa complejidad de una obra literaria.

Desde el mismo título, se plantea un desafío intelectual que abarca un género, el de la de epopeya; un entorno geográfico, el de la Península Ibérica; una cronología que va desde 1569 a 1589; y dos referentes concretos en la obra de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real. En el caso de Ercilla, el texto transitado no es otro que *La Araucana*, publicado en tres partes entre 1569 y 1589. Para Corte-Real se juega con tres poemas, el *Segundo cerco de Diu*, la *Victoria de Lepanto* y el *Naufragio e lastimoso sucesso da pediçam de Manoel de Sousa de Sepulveda e Dona Lianor de Sá*, compuestos respectivamente en 1569, 1575 y 1582-1588. Se trata, en principio, de un ejercicio de comparación entre dos literaturas y dos culturas afines, en el mismo momento en el que la muerte del rey don Sebastián iba a hacerlas converger en una unidad política, tras la anexión de 1581. De ahí que

no resulte casual que ambos autores mantuvieran fuertes vínculos con las monarquías hispana y lusa y que eligieran la epopeya como cauce genérico para ensalzar las glorias militares y ultramarinas de respectivos pueblos. Hay un contexto y un posicionamiento político, literario, editorial, lingüístico y estético que coincide en los dos autores y que justifica el estudio conjunto de su producción.

La primera parte del ensayo analiza las estrategias de difusión y publicación por parte de ambos autores, que eligieron el género de la epopeya y se sirvieron de sus poemas para buscar un lugar no solo en la república de las letras, sino también en otra república, la de la corte y el entorno de la monarquía. Por otro lado y a diferencia de otros poetas épicos inmediatamente anteriores, tanto Ercilla como Corte-Real optaron por llevar la narración épica a los límites de la crónica histórica, poniendo su atención no sobre los hechos de un pasado mítico, sino sobre una historia inmediata. El poeta se convertía así en cronista y la poesía desdibujaba sus límites genéricos con la historia.

Como escritores, según se analiza en la segunda parte, centraron su legitimidad en esa condición de

trasmisores de la verdad. Y es precisamente ese apego a la verdad el que les lleva a alterar la naturaleza del discurso heroico y a evitar el mero ejercicio panegírico. Muy al contrario, ni a Corte-Real ni a Ercilla les tiembla el pulso a la hora de subrayar los errores en el propio bando y encarecer las virtudes del enemigo. Aude Plagnard ha encontrado la explicación de esta actitud no solo en la adaptación de recursos propios de las crónicas, sino también en la imitación compuesta de Virgilio y Lucano, en cuyos textos se entrecruzan la guerra de ocupación y la guerra civil. Todo ello les permite dar una dimensión épica a la historia inmediata y multiplicar las posibilidades del género. Al final de esta segunda parte, se estudia el desplazamiento que se percibe en estos textos desde los territorios ultramarinos a los episodios europeos, que Ercilla introduce en las partes segunda y tercera de su poema con la toma de San Quintín, la batalla de Lepanto y la anexión de Portugal, y que Corte-Real plasmó en el poema la *Victoria de Lepanto*, compuesto en castellano y dirigido a Felipe II.

La tercera parte se inicia revisando la diversidad de las geografías épicas que recorren ambos poetas y su compleja relación con el mo-

delo formulado en *Os Lusíadas* por Luís de Camões. Y aunque aquí se marcan diferencias entre el poeta portugués y el castellano, Plagnard pondera la voluntad de renovar el discurso épico que muestran ambos escritores. De hecho, aunque tomen la historia reciente como punto de partida, Corte-Real no duda en articular en torno a ella una trama mitológica, mientras que Ercilla acude a la profecía para abrir el texto a geografías distintas a la americana y variar las temáticas y los discursos. Y aun coinciden Corte-Real y Ercilla en otorgar un singular protagonismo a los personajes femeninos, alterando el mundo heroico y enriqueciendo la epopeya por medio de mecanismos, motivos y enunciados que, en último término, proceden de la lírica y, en especial, de Garcilaso de la Vega.

A lo largo de *Une époppée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Aude Plagnard analiza y contrasta los textos del poeta luso y del castellano de manera lúcida y brillante, estableciendo una compleja relación entre las dimensiones social y política y la estrictamente literaria de los textos. Acaso, eso sí, los procesos descritos pudieran resultar demasiado coherentes, transmitiendo a veces la idea

de que estos escritores controlaron de manera obsesiva y completa la planificación y la resolución de sus obras en todos y cada uno de sus detalles, sin dejar margen alguno al arbitrio casual o a la improvisación de última hora. Sea como fuere, estamos ante un libro imprescindible para entender el género épico en la Europa del Renacimiento, que define un espacio literario propiamente ibérico y define una renovación del género, circunscrita a la segunda mitad del siglo XVI, como fruto de su simbiosis con la historia.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras

GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA

Ed. María Heredia Mantis, Universidad de Huelva, 2019. XXXVI + 94 pp.

Hace diez años, Umberto Eco, con su reconocida capacidad, sintetizó en la imagen del *Vertigine della lista* (Milano, Bompiani, 2009) la tendencia a la elaboración de nómadas, índices y repertorios. El fenómeno tiene sus raíces en la voluntad de ordenación de un universo caótico, tal como el *Génesis* recoge en la figura de la actividad nominadora de Adán. De manera más específica para las letras hispanas, las series en que se repasan escritores y hombres de letras, bien de manera exenta, bien en un conjunto más amplio de “varones ilustres”, constituyen un mecanismo con un alto grado de sistematización en el proceso de visibilización de una república letrada en las fronteras de lo que será y se definirá como un campo literario en el sentido más estricto del concepto.

Esta serie de textos, en sus distintas manifestaciones, ha ocupado un lugar en los estudios recientes, que han ido iluminando un designio común dentro de su variedad y valorando su efecto en los procesos

de representación autorial. Sirva mencionar el volumen colectivo *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro* (coord. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Abada, 2010) y los estudios de algunos de los autores del mismo en torno a los repertorios incluidos en las historias locales, los catálogos de poetas o las series de biografías ilustradas. Dicha muestra se amplía con los trabajos reunidos en las colectáneas dedicadas al canon por el Grupo PASO (2008 y 2010), en especial los de F. Javier Álvarez Amo e Inmaculada Osuna. Se trata, pues, de una materia con una consideración amplia en las perspectivas críticas más vigentes y actualizada en sus enfoques y valoraciones, a partir de las precedentes revisiones sobre la cuestión del canon o la conformación de la historiografía literaria. En estas últimas miradas críticas, las series catalográficas de hombres de letras representan una suerte de etapa previa, a modo de *recensio*, antes de la introducción definito-

ria de elementos de valoración de carácter jerarquizador o una estructura narrativa marcada por la diacronía y, en muchos casos, un sentido evolutivo de los acontecimientos.

El formato de estas series, que oscilan entre las nóminas en su sentido más estricto y la compilación de semblanzas relativamente elaboradas, se moldea ya en la antigüedad greco-latina, con un prestigio y una relevancia actuantes a todas luces en los ensayos humanistas y post-humanistas (también en los tanteos medievales) en sus diferentes modalidades. Vasari proporcionó a mediados del siglo XVI la referencia y el molde para el período moderno, a partir de la fusión de la retórica clásica de la biografía y el desplazamiento desde el espacio de los héroes y gobernantes (o los santos cristianos) al de los practicantes de una disciplina artística, y tanto da que se trate de pintores, escultores y arquitectos, cuando pocas décadas después en España asistimos a la complicitad de las artes plásticas con la poesía para reivindicar conjuntamente su dignidad. En raras ocasiones se alcanzó en el campo de las letras hispanas un nivel de desarrollo tan amplio como el del autor de Arezzo para su elenco de autores y la elabora-

ción de sus perfiles, por más que en el ámbito peninsular se contara con muestras tempranas, como la apología de García Matamoros *Pro adserenda Hispaniorum eruditio*. Más bien registramos reuniones de elogios como los que articulan en las décadas iniciales del siglo XVII el *Viaje del Parnaso* (1614) de Cervantes y el *Laurel de Apolo* (1630) de Lope, con sus diferencias de matices y de grados de ironía, actualizando catálogos similares de las décadas finales del siglo anterior o panoramas que se iban desplazando de la historiografía local a la de ámbito nacional. Aún se inscriben en el primero de los marcos obras tan relevantes como el *Libro de retratos* (1598-1644) de Pacheco o la colección de Rodrigo Caro (tal como quedó a su muerte, en 1647), ambos para el entorno sevillano y ambos manuscritos, estado en que se conservan obras similares, como la de Vaca de Alfaro para Córdoba, varias décadas posterior. Este modelo de repertorios tiende a esquematizar la biografía, sustituida por la retórica del encomio. En paralelo, otras obras que también se mantienen alejadas de la imprenta, apuntan en una dirección más complementaria que divergente por una doble dimensión: la decantación del interés por la

producción materializada en obras, en los inicios de la bibliografía, y la apertura de radio hasta un marco nacional. La *Junta de libros* de Tamayo, concluida en el manuscrito que conservamos en 1624, es el ejemplo más acabado de esta deriva a lo que ya podemos considerar una muestra plena de la moderna disciplina bibliográfica.

En este doble eje de interés pragmático y de procesos de modelización propios de la codificación genérica puede (y debe) incluirse la obra cuya edición consideramos aquí. En efecto, muchos de los rasgos se encuentran en el encabezamiento del códice conservado en la biblioteca del Escorial y que puede fecharse hacia 1615: *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras, naturales de España, y el lugar de allá donde cada uno nació, que han dado sus obras a la estampa, así teólogos como juristas, poetas, oradores, cronistas, historiadores, filósofos, matemáticos, astrólogos y médicos, y otros, así antiguos como modernos. Recopilados por Gabriel Lobo Laso de la Vega, historiador universal, continuo de su majestad.* Junto al carácter manuscrito y la datación en los primeros años del siglo XVII, la coincidencia con algunos de los textos señalados se manifiesta, además de en la vo-

luntad recopiladora, en el interés por los hombres de letras, por sus obras, en este caso impresas, por un sentido muy amplio del ejercicio de la escritura y por una conciliación entre la dimensión nacional y el interés por la patria chica. Pese a un carácter esquemático y un tanto disperso, que lo aparta de conjuntos más elaborados y sistemáticos, y, aun podríamos añadir, a una falta de definición precisa en su estrategia y en su valor específico, se trata de una iniciativa que merece ser conocida para sumarse a la red de textos similares y su función en la conformación del sistema literario como hoy lo conocemos. Y la base de su conocimiento no puede ser otra que una edición fiable y dotada con los instrumentos esenciales para una adecuada consideración del texto, justamente lo que nos encontramos en este volumen integrado en la serie de anexos de *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, en la que comparte espacio con dos interesantes volúmenes colectivos donde se recogen algunos de los frutos de los proyectos de investigación centrados en la biografía moderna: *Vidas en papel* (2018) y *Vidas en armas* (2019), en los que participa activamente la autora de la edición del texto y de su estudio introductorio.

Aunque falta de los problemas ecdóticos que presenta un testimonio único, la edición de estos *Varones y hombres doctos* no carece de dificultad, y no solo por los obstáculos paleográficos planteados para la transcripción. El mayor elemento de oscuridad procede de la costumbre de la notación abreviada, cuando no parafrástica, de los títulos de las obras, en una práctica más cercana a la de los conocidos inventarios *post mortem* de las bibliotecas que a la de una técnica bibliográfica moderna y rigurosa, en nada presente en el horizonte escogido por Lobo Laso de la Vega y en la condición de su códice. En general, María Heredia Mantis asume una posición crítica positiva, al rehuir el extremo de agotar al lector con la minucia catalográfica de los títulos mencionados y sus ediciones y el punto opuesto, que dejaría al volumen huérfano de toda identificación; esto último hubiera añadido al texto una opacidad adicional a la de su estado redaccional, reduciéndolo a una mera curiosidad documental, mientras que el exceso de anotación tendría más de lucimiento erudito de competencias que de relación con la naturaleza de una empresa ajena por completo a los avatares de una disciplina que apenas empieza a

considerarse en su función mediadora de la comunicación de los textos. La información proporcionada en las notas se ajusta con eficacia a la doble función de iluminar los procedimientos del compilador y orientar al lector en la identificación de la mayor parte de las obras mencionadas. La editora lo realiza en correspondencia con el tratamiento tipográfico otorgado a unas anotaciones manuscritas en las que no hay la más mínima voluntad de distinguir una alusión parafrástica de una citación exacta de un título.

El acierto acompaña la labor anotadora en la práctica totalidad de los casos, aunque siempre queda para lucimiento del reseñista (no para demérito de la reseñada) algún resquicio para la matización o la precisión. Valga un caso que merece mencionarse por la única razón de que evidencia la estrecha vinculación entre identificación de obras y transcripción de las palabras de Lobo Laso de la Vega. En la entrada [39], correspondiente al dominico Domingo Ibáñez, la ausencia de la nota correspondiente deja al lector desasistido en un pasaje confuso: “escribió dos tomos sobre la primera parte de Santo Tomás y otro sobre la secunda, secunda del mesmo santo” (p.14); una referencia a la denominación

habitual de la porción de la *Suma Theologica* dedicada a las virtudes cardinales y teologales, segunda sección de la segunda parte (1271-1272), esclarecería una referencia, *Secunda secundae*, empleada asimismo en los comentarios que le dedicó el también dominico Francisco de Vitoria. Sí podría ser una confusión (si no es una errata en la minúscula) la referencia, a propósito de los comentarios bíblicos de Pablo de Cartagena [86], a “la glosa de lira” (p. 18), cuando debe de tratarse de la *Biblia latina cum postillis Nicolai de Lyra*, de principios del siglo XIV. Cumplido este capítulo reseñístico casi obligado sobre los también casi obligados lunares en cualquier tarea de aliento, podemos detenernos más holgadamente en la consideración de las aportaciones realizadas por Heredia Mantis con esta edición, tanto en lo que dice como en aquello que permite observar al lector al poner a su disposición un texto recóndito, generalmente marginado en las referencias sobre el “género” y pendiente de edición cuatro siglos después de su factura.

El estudio preliminar condensa sin innecesarias pretensiones de prolíjidad las claves justas para el entendimiento de la obra y su significado. Así aparecen los datos

esenciales sobre el perfil del autor, idóneos para enmarcar la empresa de los *Varones doctos* en las variadas vías por las que el autor buscaba su inserción y reconocimiento en el campo letrado; se trazan en sus líneas sustantivas los avatares y características del discurso genérico en que se inscribe la obra, y se realiza un primer acercamiento a la estructura de la recopilación y el modo en que se pone al servicio del asentamiento de un canon, para concluir con la imprescindible noticia codicológica y la explicación de los criterios de edición; a ellos se añadirán al final unos cuidados y útiles índices, topográfico y alfabético. Atendiendo a que la autora de la edición ha complementado su trabajo con entregas previas en las que profundiza en alguno de estos aspectos, el preámbulo crítico es de estricta validez, aunque sería de agradecer, a mi juicio, que hubiera trasladado los criterios de transcripción del texto de los *Varones doctos* a otra muestra del autor ofrecida en el estudio, concretamente el soneto de la *Primera parte del romancero y Tragedias*, reproducido en la p. XII con una ausencia de puntuación fiel a la tipografía del impreso de 1587, no tanto a los criterios de modernización gráfica hoy imperantes.

Respecto a algunos aspectos que la introducción solo deja señalados (porque no es objetivo de un estudio introductorio agotar todas las implicaciones de una obra), la labor de edición permite al lector interesado descubrir y poner en uso unos aspectos de la obra muy reveladores en el mencionado escenario de construcción de un canon o, más precisamente, un parnaso o república literaria como estadio previo e imprescindible, porque no hay jerarquía sin la densidad demográfica o bibliográfica necesaria para establecer una distancia entre los llamados y los escogidos. El estudioso interesado, destinatario principal de esta obra, puede descubrir en ella los procedimientos característicos en autores que, como Gabriel Lobo Laso de la Vega, arraigan en el humus del humanismo tardío e incorporan respecto a sus predecesores unas diferencias respecto a la consideración autorial que pasan de ser de grado a serlo de naturaleza. Valgan, a modo de retrato-robot, los rasgos de hibridación o indefinición manifiestos en las vacilaciones entre latín y castellano en las notas manuscritas o la tensión entre el carácter de estas a modo de lo que anacrónicamente llamaríamos fichas básicas y, de otra parte, anotaciones como la in-

cluida cerca del final del apartado dedicado a los “juristas”:

[221] Diego de Vera

Y por no cansar al lector y ser muy difícil hacer mención de tanto número de varones insignes que han escrito en los Derechos; si otra multitud grande que, aunque no han salido hasta agora sus obras a luz, [corrijo la puntuación] fueron muy célebres, así en España como fuera de ella (p. 39).

En estas palabras se esbozan dos rasgos en abierta contradicción con la forma y la pragmática dominante en el conjunto del código, pues se manifiesta la conciencia de que cada entrada forma parte de un discurso continuado y que la galería sólo tendrá su sentido último en manos de un lector que puede acceder a ella en modo distinto al de la consulta ocasional de una entrada.

Otras marcas de un discurso en transición pueden ser notadas. La convencionalidad de las categorías establecidas para la articulación de la serie se manifiesta de manera clara, además de en la familiar ductilidad de las fronteras que definen a los poetas, en el apartado “historiadores”, que da cabida a nombres como los de Simón

Abril, Guillén de Biedma, Luján o el padre Astete, a quienes más bien habría que considerar como tratadistas en un sentido amplio, abarcando desde la gramática al catecismo; no es descartable que esta apertura de criterios esté relacionada con la distinción que el título hace entre “historiadores” y “cronistas”, como si diera al primer término un sentido aristotélico de obras que no incurren en un carácter mimético o ficcional. La inclusión de “Doña Oliva” [339] como autora de la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* pone un moderno punto de fractura en un panorama de varones, campeante desde el título. También en este encontramos la dualidad manifestada en la frecuente referencia al origen local del autor y una también repetida calificación como “español” en que se ratifica lo que camina hacia una consideración nacional de la república literaria. En una vertiente distinta encontramos más claros rasgos de modernidad, relacionados con la autoconsideración y autorrepresentación autorial, incluyendo la inclusión de una entrada dedicada a sí mismo idéntica retórica y uso de la tercera persona que en el resto de la colección o la sintomática acumulación de autores de galerías emparentadas con la

que se va componiendo, según vemos en pocas páginas del apartado de historiadores, donde se concitan las referencias Sedeño [301], Pérez de Moya [306], García Matamoros [307], Alonso de Villegas [310], Pero Mexía [312] y Rivadeneira [316], todos ellos conspicuos compiladores de semblanzas varones ilustres, hombres de letras, mujeres céSares o santos.

En otro orden de cosas, y para ir concluyendo, cabe volver sobre algún indicio de la metodología seguida por Lobo Laso de la Vega y la dificultad de combinar la voluntad abarcadora y el rigor de una disciplina que requiere de la atención minuciosa, el contacto directo con los textos y una claridad de conceptos que no apuntan tanto limitaciones personales de nuestro autor como brumas en su horizonte contemporáneo. El desplazamiento entre título y apellido del autor (que Heredia Mantis señala en nota, con una hipótesis de conciliación) hace saltar las suspicacias sobre el método (?) de trabajo del compilador: “Jerónimo de Lomas escribió en metro un libro que llamó el *Cantoral*” (p. 51). Más trascendente es el caso repetido que concretamos en la entrada sobre Ausias March [239]; de él se afirma que “escribió un libro que llama sus *Obras*” (p. 43), no sólo

con una falta de precisión en lo que toca a la transmisión de unos textos que sólo fueron editados póstumamente, sino también con una ilustrativa declaración sobre los problemas de conceptualización del libro de poesía y los problemas de definición que planteaba la aplicación de la imprenta y sus moldes editoriales a lo que inicialmente no se concibió con esa entidad unitaria. Más complejo esclarecimiento tiene la repetida reticencia con que Lobo Lasso de la Vega evita detallar el repertorio de un autor, como, a modo de ejemplo, ocurre con la entrada de Luis Vivas [sic; 298], del que se afirma: “escribió varias y excelentes obras que, por su elegancia, opinión, nombre, notoriedad y grandeza, no señalo” (p. 53). De no ir dirigida a un lector, la justificación no tiene sentido; de pensar en el destinatario, lo que carece de sentido es la omisión de las referencias. De lo que no cabe duda es que el repertorio no está compuesto para un uso práctico de su creador ni tampoco de sus posibles lectores, apuntando más bien a una estrategia de visibilización del número como argumento de dignificación de una práctica letrada que, sobre todo en el caso de la literatura *stricto sensu*, no gozaba de todo su reconocimiento social.

Similares escollos siguen amenazando hoy a una tarea compleja como la asumida por María He-
redia Mantis al interesarse lúci-
da y atentamente por este texto,
transcribirlo y editarlo con notable
pulcritud, anotarlo con eficacia
y acompañarlo de un estudio ilu-
minador. Aunque los medios a su
alcance son, ciertamente, mayores
y mejores que los disponibles cu-
atro siglos atrás, ello no desmerece
que la editora haya avanzado unos
pasos en una línea directamente li-
gada a la seguida por Lobo Lasso
de la Vega: visibilizar los compo-
nentes de un panorama literario
pendiente de su clarificación últi-
ma y hacer una aportación de re-
lieve para avanzar en este camino,
ahora con una perspectiva histórica
y sociológica que debe seguir sus-
tentándose en trabajos de filología
como el que nos ocupa y que ha
compensado sobradamente las ho-
ras de su lectura.

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

El juego en tiempos del Quijote

ARSENIO LOPE HUERTA

Madrid, Reino de Cornelia, 2015, 46 páginas.

Arsenio Lope Huerta ha escrito un libro que da cuenta del papel primordial que el juego tenía dentro de la vida de los españoles del Siglo de Oro. A partir de un catálogo de los recreos —en esencia vinculados al naípe— que asoman por un buen número de obras de esta época de nuestra literatura, este trabajo funciona como un paseo ilustrativo para un lector interesado en la historia del juego, pero no demasiado versado en el estudio histórico del mismo o en su enfoque desde una perspectiva más teórica.

El Juego en Tiempos del Quijote se divide en tres partes. En la primera, «A modo de introito y con el permiso del lector», el autor reflexiona y nos hace meditar sobre la importancia del tédio para el desarrollo de la genialidad en el ser humano. A continuación, incluye un fragmento de *Rinconete y Cortadillo* en el que se evocan varios juegos del Barroco como las «veintiuna», las «quínolas» o el «parar», aunque el autor no se

detiene a explicar en qué se cifran cada uno de ellos, tarea para la que ha reservado la tercera parte de este volumen.

En «Paciencia y barajar» —en referencia a este dicho común entre jugadores del Siglo de Oro y que, por cierto, le endereza don Quijote a su escudero—, centro del libro, Lope Huerta se entretiene en cotejar las distintas teorías o leyendas sobre el origen de las barajas de cartas y la simbología de los palos españoles. Del mismo modo, se hace hincapié en el hecho de que en tiempos de “Cervantes” (como aparece escrito durante todo la obra por ceñirse, de forma un punto más que fetichista, a la rúbrica del complutense) el juego era un elemento que ejercía como igualador, ya que era practicado por toda la población sin importar la clase social a la que pertenecieran y a pesar de su prohibición.

También en este segundo bloque se citan ciertos fragmentos de Cervantes, Lope de Vega o Quevedo en los que sus creadores

aluden a prácticas que tienen que ver con este tipo de pasatiempo. Lope Huerta subraya, además, la gran inclinación del autor del *Quijote* hacia los juegos de naipes, pero sin señalar una cuestión, de mayor calado en el mundo filológico, como es el de la influencia que esta modalidad de entretenimiento pudo tener en los argumentos —sin desdeñar sus valores simbólicos— de las propias obras del Manco de Lepanto. A renglón seguido, Lope Huerta proporciona algunas notas sobre la sólida «ciencia vilhanesca» y acerca de la constitución de garitos en el siglo XVII, aunque en ningún caso aporta información sobre las fuentes que ha manejado.

La tercera y última sección, «Pecar por carta de más», se reduce a un glosario que viene a aclarar algunos de los términos, utilizados o no en el libro con anterioridad, relacionados con el juego durante el Siglo de Oro. En su mayoría, las definiciones no pasan de resúmenes de las entradas de dichos términos en el *Diccionario de la Real Academia Española* o en el de *Autoridades*.

En definitiva, esta obra no supone un trabajo de especial interés para el filólogo, limitada como se encuentra por su propia

extensión (46 páginas con ilustraciones) y fruto de que en ella la literatura aparece de forma más bien anecdótica. Se echan de menos las referencias a obras claves a la hora de adentrarse en el mundo lúdico del siglo XVII como por ejemplo *Los días geniales* de Rodrigo Caro o *Los márgenes literarios del juego: una poética del naípe (siglos XVI-XVIII)*, de la mano de Jean-Pierre Étienvre, la cual por cierto acomete la misma tarea que Lope Huerta pero esta vez sí con un perfil más científico y riguroso. Ha de señalarse, sin embargo, que no es este el objetivo del autor, quien se afana, y lo cumple, en la escritura de una obra ágil, ilustrativa y que represente un primer acercamiento a los juegos de naipes del siglo XVII para los lectores curiosos —o hastiados— de nuestro siglo.

Victoria Aranda Arribas
Universidad de Córdoba

Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ

Madrid, Cátedra, 2019, 317 pp.

Me parece dudoso que, entre los hispanistas actuales, pueda encontrarse hoy por hoy un filólogo tan cualificado como el mexicano Francisco Ramírez Santacruz para acometer una labor tan exigente y comprometida como la de realizar una biografía incontestable de sor Juana Inés de la Cruz. Siendo así, no extraña que el resultado del proyecto biográfico haya sido el que es: el del libro de segura referencia sobre la monja escritora que editorial Cátedra ha publicado en 2019 con el título de *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*, y que cuenta con el ingrediente complementario de once ilustraciones, todas de gran interés, y entre las que se hallan hasta cinco retratos de la genial autora de *Primero sueño*; retratos en los que se la vincula con el universo de los libros, sea leyendo, sea con la escritura. Tiene este libro una importante sección de notas. Son 661. Se trata de informaciones muy eruditas que se valen también de la documentación más reciente disponible, y en las que al biógrafo

no le duelen prendas si ha de sincerarse acerca de lo que le parece inseguro.

De la probada cualificación de Rodríguez Santacruz para llevar a cabo este logro habían dado prueba sus aportes anteriores a las letras españolas áureas, con trabajos muy reconocidos sobre Miguel de Cervantes, pero sobre todo con investigaciones acerca de Mateo Alemán. Y justa y precisamente su continuada profundización en el estudio de los vínculos de este autor con México, y de manera singular en su obra *Sucesos de fray García Guerra*, es donde se adquirió el concienzudo bagaje que le ha servido para contextualizar, desde los ángulos societario, costumbrista, conventual, literario e historiográfico, la extraordinaria figura de la biografiada.

En la sección bibliográfica que completa este libro se refieren las distintas biografías de sor Juana Inés de la Cruz aparecidas previamente a la que reseñamos, algunas de gran valor, como las elaboradas

por Dario Puccini, que salió en 1967, y por Octavio Paz, que lo hizo en 1982. A ambas se añadiría, en 1994, la aportación de Elías Trabalse en torno a los siete años finales de la vida de la monja jerónima. Posteriormente, han ido viendo la luz distintos documentos sobre esta criolla. Ni que decir tiene que todas estas fuentes se han utilizado debidamente en este trabajo monográfico, implementándose con muchas otras, y ponderándose siempre con justicia la cuantiosa información manejada.

Ahí reside el rasgo primordial de este libro, el del aprovechamiento de los materiales de una manera fiable, desprovista de posiciones ideológicas de partida, sean las derivadas de un enfoque liberal y laico, sean las que, por el contrario, se asientan en un prisma que enfatiza el catolicismo en la caracterización del comportamiento y de la obra de la autora novohispana. Desmarcándose de ambas opciones, Ramírez Santacruz no ha atendido más que a datos muy contrastados y por tanto rigurosos, y ha evitado caer en apreciaciones propias arriesgadas, asegurándose bien de que cada aserto suyo fuese el asumido con más lógica.

Ramírez Santacruz ha hecho notar las principales diferencias

que presenta su trabajo respecto al de otros biógrafos. La primera consiste en haber dado gran valor a la estancia de la futura escritora en Ciudad de México, en casa de sus tíos. En ese lugar tuvo la oportunidad de leer considerablemente, de interesarse por factores financieros, y de descubrir los distintos ambientes capitalinos. Tanta fue la repercusión en su vida de aquellos ocho años que el biógrafo no duda en afirmar que el viaje que hizo, desde la zona rural donde vivía, hasta la gran urbe azteca, “significó para la literatura en México algo tan grande como, para la historia, el descubrimiento de Colón” (p. 38).

Después de vivir con dichos familiares, morará en palacio a partir de 1665, en la corte de los virreyes de Mancera, en la que deslumbró por su portentosa inteligencia, e incluso por su belleza y carisma. De ese tiempo data su primer poema, un soneto en memoria de Felipe IV. Debió asistir y participar por entonces en los codificados galanteos palaciegos, una práctica que escenificaría en el “Sainete primero de palacio”, texto previo a su futura comedia de 1683 *Los empeños de una casa*. En esa corte va a conocer al jesuita Antonio Núñez de Miranda, que sería su confesor,

desempeñando un papel fundamental para que se decidiese a hacerse monja. A dar ese paso contribuyó no poco también su deseo de dedicarse al estudio en un medio en el que imperaba el silencio, aunque no siempre. Tampoco le faltaría vocación, ciertamente. Sin embargo, hubo de pesar bastante en ella el que, habiendo descartado el matrimonio, decidiese enclaustrarse para vivir “una espiritualidad pragmática” (52), como puntualiza Ramírez Santacruz.

Primeramente ingresó en el convento de carmelitas descalzas de San José o de Santa Teresa la Antigua. Allí deja de llamarse Juana Ramírez y adopta el nombre de sor Juana Inés de la Cruz. Pero en aquellos muros solo iba a permanecer tres meses, dado que no era conveniente para su salud el rigorismo al que allí se vio sometida. Como consecuencia de tal situación, cambiaría de regla, ingresando en el convento de Santa Paula, sujeto a la orden de San Jerónimo. Unos meses antes de dejar atrás el período carmelitano, había compuesto un soneto que es el único suyo firmado con el nombre segar de Juana Ramírez. Este poema figuró, junto con otros de diferentes autores, en los liminares elogiosos de un libro de versos de Diego de

Rivera, editado a comienzos de 1668.

En ese mismo año entró en San Jerónimo, donde se hizo monja, no sin un noviciado previo. El biógrafo explana en este punto las condiciones conventuales vividas allí, nada severas. Dispuso de amplios espacios para uso personal en una celda de dos pisos, de varias sirvientas, entre ellas una esclava mulata que le había regalado su madre. Tuvo libertad para cocinarse su comida, y mantuvo tertulias en su locutorio, al que acudieron personajes de gran talla eclesiástica, literaria y política. Tanto fue así que Ramírez Santacruz entiende que en ese locutorio era donde se reunía la “*intelligentsia* del virreinato y no en la Real Universidad” (80).

El autor enfatiza haber puesto más de relieve que nunca el influjo que sobre ella ejerció el agustino fray Payo Enríquez de Ribera, arzobispo y virrey durante los años setenta del siglo XVII, y así es. Por mi parte, juzgo relevante asimismo la pericia con la que relata y pondera la vida de la monja en la década siguiente. Durante el virreinato de los marqueses de La Laguna, llegados a México en 1680, sor Juana fue alcanzando su madurez en muchos órdenes de cosas, haciéndose amiga y confidente de la virreina

María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes. La jerónima había sido quien realizó el magnífico arco triunfal de bienvenida al país de la pareja de virreyes, arquitectura a la que puso el nombre de *Neptuno alegórico*, y con ese mismo nombre titularía un libro en el que explicaba las significaciones de aquel artificio. En esa época también estrechó amistad con Carlos de Sigüenza y Góngora, nacido en Ciudad de México, y sobrino de Luis de Góngora. Ambos formaron “lo que podía haber sido un grupo político donde se discutía fervientemente sobre el destino de los criollos en la Nueva España.” (105), apunta Ramírez Santacruz.

La relación que mantuvieron esos años sor Juana Inés de la Cruz y la virreina María Luisa debió constituir para las dos una de las experiencias más inolvidables de sus vidas, y en la poesía de la jerónima se manifiestan distintos sentimientos nacidos de esa relación. Ramírez Santacruz sale al paso de interpretaciones en exceso osadas al respecto recordando que los poemas de carácter amoroso concernidos se anclan tanto en el platonismo como en el petrarquismo, y además responden a códigos cortesanos epocales permitiendo “que mujeres se dirigiesen a otras en los

términos más efusivos.” (117)

Aun siendo así, se nota en los versos de Inés a María Luisa que se alberga en ellos algo más que convención y que una mera calidez efusiva. En cualquier supuesto, es lógico que uno se admire cuando lee que la poeta se dirige a la condesa de Paredes con un “Adorado dueño mío”, o con “hermoso dueño”. En uno de los sonetos la llama “Lisi divina”, practicando un petrarquismo interfemenino que a mi juicio rompe moldes áureos y seguiría rompiéndolos en la actualidad del siglo XXI. El antedicho poema finaliza con un endecasílabo que se refiere al contenido poético como “los conceptos de un alma que es tan tuya.” Y en otros textos figuran líneas muy expresivas que se prestan a cualquier tipo de lectura, más allá de que reconozcamos reelaboraciones de tópicos: “Bien sé que es atrevimiento; / pero el Amor es testigo / que no sé lo que me digo / por saber lo que me siento. // Y en fin, perdonad, por Dios, señora, que os hable así: / que si yo estuviera en mí, / no estuvierais en mí vos.”

Ramírez Santacruz selecciona en su libro versos no menos elocuentes que los citados. Por ejemplo los escritos con ocasión de la partida de México de María Luisa,

en 1688. Sabían las dos que no iban a verse más, y en esa amarga situación sor Juana Inés de la Cruz quiso dejar constancia de que no se borrarían los sentimientos tan hondos experimentados: “Ser mujer, ni estar ausente, / no es de amarte impedimento, / pues sabes tú que las almas / distancia ignoran y sexo”.

Como preanuncia su título, en el capítulo “El Parnaso en el convento” dedica Ramírez Santacruz bastantes páginas a la creación literaria de la religiosa en San Jerónimo. En páginas precedentes ya se había referido a sus sonetos de circunstancias, algunos de ellos fúnebres, así como a distintos poemas nacidos de su tan especial amistad con la condesa de Paredes, según vimos. También había anticipado el biógrafo el perfil profesional de sor Juana como escritora por encargo, elaborando el citado arco triunfal, y asimismo diferentes villancicos que la convirtieron en una villanciquera de renombre. Aquí, en el capítulo antedicho, se recuerdan obras gestadas en los ochenta, entre ellas tres autos sacros, a la cabeza de los cuales ha de mencionarse *El divino Narciso*. También se pone el acento en haber escrito, acaso entre 1685 y 1690, su creación cumbre, *Primero sueño*, poema relacionable

con las *Soledades* gongorinas, y que no fue fruto de encargo alguno. La actitud adoptada por ella ante su texto cenital calificándolo como mero “papelillo” nos hace pensar en el fray Luis de León de las obre-cillas que se le caían de las manos, en referencia a los poemas en los que tanto cuidado puso el agustino. Por lo que hace a sus competencias en la vertiente métrica, el filólogo mexicano indica que tal vez fue precursora en el uso del romance pentasílabo, empleado en una canción de Navidad, y sostiene que “En términos de estrofas y metros sor Juana alcanzó una variedad que no tiene parangón; ni siquiera Lope o Góngora mostraron tanta versatilidad.” (149)

Haber intensificado su dedicación literaria, comprendiendo en ese incremento su entrega a la escritura y su voracidad lectora de textos poéticos y teatrales de notables autores españoles (Garcilaso, fray Luis de León, Góngora, Quevedo, Lope, Calderón, entre otros), tuvo como contrapartida sus conflictos con el jesuita Diego Núñez de Miranda, su padre espiritual y confesor. Y es importante subrayar que Ramírez Santacruz cree muy probable que este religioso en extremo fiscalizador llegase a corregir, a enmendar, no solo el contenido,

sino hasta la estética de algunos de los villancicos de la jerónima. La situación de agobio derivaría en que sor Juana Inés de la Cruz tomaría la decisión de separarse de aquella tutela tan asfixiante y limitadora.

El capítulo “El Parnaso en el convento” no se circunscribe a la actividad creativa de la escritora en esos años, sino que abunda en su solvente valía y eficacia en cuestiones pecuniarias. Tanto fue así que Ramírez Santacruz anota que, “en 1695 sor Juana murió siendo una monja muy rica” (130). Y sorprende mucho que lo fuese, siendo tan desprendida, caritativa y limosnera, y habiendo adquirido tantos libros, aparatos científicos e instrumentos musicales. En su caso, no desmereció al talento demostrado en las letras el que mostró reflotando las arruinadas arcas conventuales de su comunidad desde el cargo de contadora, en el que fue reelecta en tres oportunidades, y realizando inversiones y llevando a cabo gestiones contractuales de compra-venta, además de haber ampliado en 1692 sus estancias incorporándoles una segunda celda. A nuestra mentalidad contemporánea puede parecer impropio conjugar tan bien finanzas y literatura, pero se trata de una realidad de la época que no ha de enjuiciarse con cri-

terios hodiernos que no valen para comprenderla debidamente.

Tan solo un par largo de años abarca el capítulo VI de esta biografía, titulado “Los aplausos y las calumnias”, los que van desde 1689 a 1691. El gobierno del virreinato lo regía en ese entonces el conde de Galve, cuya cónyuge, Elvira de Toledo, también fue amiga de sor Juana, pero sin que la cercanía llegase tan lejos como con la condesa de Paredes. Los nuevos virreyes eran aficionados a la tauromaquia y al teatro, habiendo tratado en el Palacio Real de Madrid a Calderón de la Barca. A la jerónima se la comisionó para que compusiese una loa y una comedia para festejar el treinta y seis aniversario de ese gobernante. Fue tan parco el tiempo que se le dio para cumplir esos encargos que esa estrechez la llevó a hacer su única comedia colaborada, *Amor es más laberinto*, ocupándose ella de las jornadas primera y tercera, y Juan de Guevara de la segunda.

La máxima jerarquía eclesiástica la detentaba en esos años el arzobispo de México Francisco Aguiar y Seijas, un asceta de origen coruñés muy severo que, a diferencia del virrey, estaba en contra de las peleas de gallos, de las corridas del toros, y del arte escénico, siendo,

además, un misógino exacerbado: su misoginia era de tal calibre que, por el mero hecho de haber entrado una mujer en el Palacio episcopal, mandó cambiar las baldosas que había pisado, amenazando con la excomunión a cualquier otra que osase entrar en el recinto. Lo antedicho no obsta para que su apostolado fuese más que digno en otros aspectos pastorales. Bajo ese prelado hubo de lidiar sor Juana. Ni que decir tiene que llegó a prohibir la publicación de comedias en los ámbitos de su jurisdicción, pero la jerónima se las ingenió para hacerse editar sus obras teatrales en España, donde en 1691 se llevó a las tablas en Barcelona su auto sacro *El divino Narciso*. Dos años antes, había visto la luz en la península su *Inundación castálida*, un acopio amplísimo de su obra poética. Y casualmente, o a posta, el volumen se acabó de imprimir el mes de noviembre, cuando ella cumplía años, circunstancia que hace preguntarse a Ramírez Santacruz: “¿Regalo de María Luisa para ella?” (163).

Haya sido como haya sido, lo cierto es que la condesa de Paredes, cuando regresó a España trajo consigo un montón de manuscritos con poemas de su amiga, seguramente porque se había comprometido con ella a hacer que sus

versos se editasen, como así fue, publicándose con el título antedicho de *Inundación castálida*. La titulación completa contenía más informaciones, haciendo mención de la autora como “la única poetisa, Musa décima, sacerdotisa Juana Inés de la Cruz”. Y a continuación, y con tino sobresaliente, se señalaba que los poemas se habían compuesto “en varios metros, idiomas y estilos”, en los que la poetisa novohispana “fertiliza varios asuntos”, haciendo “para enseñanza, recreo y admiración”. De este tomo se habían marginado textos devocionales, siendo una parte considerable del mismo “un poemario en honor de María Luisa” (166), observa el biógrafo. Al año de editarse la edición primera, es decir en 1690, se publicó una segunda, ya con título menos ampuloso: *Poemas de la única poetisa americana, musa décima, sacerdotisa Juana Inés de la Cruz*. Esta edición, además de haber sido corregida por la autora, que no pudo hacerlo en la primera, incluyó nuevas composiciones, algunas más bien irreverentes, otras devotas.

De la insólita recepción de la obra poética de sor Juana Inés de la Cruz da idea el que fuese reeditada hasta en nueve oportunidades en un período de tiempo de treinta y seis años. Y como tal vez no podía

ser de otra manera, semejante éxito editorial supuso, remarca Ramírez Santacruz, que desde finales del XVII y comienzos del XVIII “la monja mexicana era leída en Europa, América y en Asia” (172). Pero tanto reconocimiento foráneo le acarreó abundantes sinsabores en su propia tierra.

Con los antecedentes del arzobispo Aguiar y Seijas a los que nos hemos referido, era de temer que los contratiempos principales que sobrevinieron a sor Juana a raíz de su decidida entrega a la literatura, sancionada con tanta repercusión allende México, proviniesen de él, y aun de otros miembros del estamento eclesial. El prelado recurrió a la taimada añagaza de valerse de un nombre femenino para el pergeño de una *Carta de sor Filotea de la Cruz* que antepuso, editándolo sin su consentimiento, el único texto teológico de la jerónima, conocido como *Carta atenagórica*. Este escrito iba a constituir, según Ramírez Santacruz, “el capítulo más fascinante de la historia de la recepción de una obra en la Nueva España” (182), deteniéndose en cuanto atañe a esa controversial recepción. A esas páginas remito. No obviaré, en cambio, que en Puebla, a fines de 1691, se imprimieron los *Villancicos de Santa Catarina*, en los que

sor Juana no solo muestra su visión de una mujer docta, sino que, al decir de su biógrafo, en esos textos “reconocía parte de su biografía en la vida de la mártir.” (195)

“La resistencia del deseo” es el último de los capítulos de esta biografía. Comprende desde 1692 hasta el año del fallecimiento de sor Juana Inés de la Cruz, ocurrido a mediados de abril de 1695, víctima al parecer de la enfermedad del tabardillo. Tenía probablemente cuarenta y tres años, tal vez alguno más. En este capítulo efectúa Ramírez Santacruz una interpretación plausible del gran cambio personal operado en la monja en el período postrero de su vida. Al respecto, ha de recordarse que en 1692 salió el *Segundo volumen* de sus obras, y su éxito fue apabullante, acentuándose las presiones del arzobispo, así como de otros eclesiásticos, para que abandonase sus desvelos humanísticos, trocándolos por las letras sacras. Con todo, aún iba a componer textos de carácter lúdico, como las redondillas que conforman sus *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, composiciones escritas a petición de unas monjas lusitanas para su academia literaria, a la que denominaban “Casa do Prazer”.

Sin embargo, y en contrapunto,

en febrero de 1693 determinó la jerónima realizar otra vez un noviciado, recuperando a su antiguo confesor, cortando de manera drástica cualesquiera relaciones exteriores al convento, y empleándose rigurosamente en la mortificación. Cambio tan radical obedecería a una decisión propia, motivada, según su biógrafo, por su éxito literario, el cual le ocasionó “una crisis en su identidad de poeta y la orilló a tomar la decisión de cambiar su vida” (224). La hipótesis hay que tenerla muy en cuenta, aun cuando habrá que ver en su momento, cuando se recopile el epistolario de la escritora, si se reconfirma. Será entonces, como reconoce el filólogo mexicano, cuando “se entienda a cabalidad lo que sucedió en sus años finales.” (236)

Procede poner de relieve en la biografía que Ramírez Santacruz sostiene que las circunstancias contextuales entre las que hubo de desenvolverse este personaje explicarían por qué fue monja, y por qué fue después escritora. Vertientes son, las dos, que no habría desarrollado pese a su época, sino gracias a ella. Uno llega a captar bien, a lo largo de estas páginas, que sor Juana, como toda monja, estuvo, sí, casada con Dios, pero en modo alguno puede decirse que no

lo estuvo también, y grandemente, con sus libros, y en especial con su obra literaria.

Tras esa magnífica contribución al mejor conocimiento de la vida de sor Juana, sería esperanzador que Ramírez Santacruz se involucrase en firme en otros retos pendientes en este campo de investigación que, desde su monografía, tanto le concierne ya. Y el más acuciente de todos estriba en realizar una edición crítica de las obras completas de la autora. Para tan necesario esfuerzo, sin duda su aporte habrá de ser decisivo. El mismo investigador insinúa que está predispuesto a participar en esta deuda que los estudiosos de la escritora criolla han de saldar aún, y entre los que él será indispensable, para que, y refiero palabras suyas, “podamos muy pronto ocuparnos de la desiderata más urgente de la filología mexicana” (p. 14).

José María Balcells
Universidad de León

La Posmodia

GASPAR MOLINA Y SALDÍVAR

Ed. crítica Rocío Jodar Jurado, Córdoba, Almuzara, 2019, 184 pp.

Para que una sociedad evolucione intelectualmente es necesario que exista cierta lucha de ideas entre lo ya conocido y lo nuevo. Tradición e innovación se van complementando, limitándose una a la otra a la luz del pensamiento crítico, ya sea por medio de estudios serios o por medio de la ridiculización y la *reductio ad absurdum*. Esto último es lo que hace Gaspar de Molina, marqués de Ureña, en *La Posmodia*, libro recientemente editado por Rocío Jodar Jurado en Almuzara. Esta estudiosa, doctora en filología por la universidad de Córdoba, hace un concienzudo análisis de *La Posmodia*. No sólo nos fija el texto conforme a consistentes criterios de ecdótica, sino que nos hace un detallado análisis del contexto histórico, cultural, lingüístico y literario en el que esta obra está inserta, facilitando de este modo al lector del siglo XXI un texto que le queda bastante lejano.

El estudio preliminar está bastante bien organizado y es de clara exposición. Lo divide en varios epí-

grafes que muestran al lector —tanto al experto como al que se acerca por primera vez— una visión clara y coherente de la obra editada.

Un primer apartado lo dedica Rocío Jodar a ofrecer algunas notas biográficas de Gaspar de Molina, personaje del que casi no tenemos datos y apenas ha trascendido a la cultura española, pero que, sin embargo, tiene un valor inestimable para conocer los entresijos de la sociedad del setecientos. El marqués de Ureña es un ilustrado gaditano que está al tanto de las innovaciones de la época, ya sean filosóficas, artísticas o científicas. Los autores de primera fila a menudo poseen una visión de su entorno más clara con respecto a sus coetáneos. Tienen la capacidad de distinguir lo que va a tener repercusión de lo que no, de diferenciar lo relevante de lo no relevante, rompen la barrera de la sincronía y trascienden el tiempo, son eternos. Debido a esto, muchas veces no nos muestran las luchas internas de una sociedad, no se enredan en las dispu-

tas cotidianas que nos tienen embaucados al resto de los mortales. Precisamente por esta razón es importante la elección de este autor. Él como nadie nos muestra la realidad a ras de suelo del siglo XVIII. Disputas sobre la teoría de los “turbillones” de Descartes o incluso la de las “Mónadas” de Leibniz, no han pasado al acervo científico por ser restos de filosofías anteriores no desmostradas empíricamente. No obstante, por el marqués de Ureña sabemos que eran conocidas por sus coetáneos y que tuvieron cierta repercusión en los estudios de la época, aunque por no tener una base científica sólida se quedaron en el camino.

Otro aspecto que debemos resaltar es el peculiar proceso de gestación de *La Posmodia*. Como muy bien señala Rocío Jodar, el marqués de Ureña, junto con otros compañeros ilustrados, habían creado una sociedad denominada el “Regimiento de la Posma”. En realidad se trataba de un conjunto de intelectuales que se servían de la literatura para satirizar el mundo en el que vivían e incluso a ellos mismos. Aquí se observa la mentalidad abierta del que sabe distanciarse de uno mismo y evita de este modo encasillarse en planteamientos inmovilistas. A cada integrante del grupo se le había

asignado una función y un cargo. De este modo, el marqués de Méritos ostentaba el cargo de coronel; el general Ricardo era el “refuerzo posmático” y así cada uno de los participantes. Pues bien, *La Posmodia*, dedicada al coronel del Regimiento de la Posma, constituye uno de los ejemplos más significativos de este tipo de juegos literarios de carácter jocoso con los que ocupaban el tiempo nuestros ilustres gaditanos. No obstante, “el regimiento de la Posma” no es un fenómeno genuinamente español, sino que se hizo a imitación de otras asociaciones extranjeras que se dedicaban a lo mismo. Verbigracia el “Regimiento del gorro” en Francia. Esto es otra prueba más del carácter cosmopolita del grupo, pues estaba al tanto de las modas de otros países.

Todo este proceso de elaboración de *La Posmodia* viene recogido en la apostilla bibliográfica de Cayetano Alberto de la Barrera a *La Posmodia* y el “Regimiento de la Posma” (incluida en el testimonio A). Consideramos muy apropiado que Rocío Jodar lo haya incluido en su *Apéndice 2*, ya que es una inestimable ayuda para el lector, tanto para el erudito que se disponga a estudiar la obra desde un punto de vista lingüístico, como para el que se acerca a ella por primera vez.

Estrechamente vinculado con la elaboración de *La Posmodia* está el poema *Odas al Coronel de la Posma*, de Gaspar María de Nava, conde de Noroña, otro integrante del grupo de intelectuales gaditanos. Rocío Jodar muy acertadamente lo incluye en el *Apéndice 3* de la presente edición. Este hecho es una muestra del trabajo pormenorizado de edición del texto que, además de centrarse en la obra en sí, nos muestra otros documentos que facilitan enormemente su comprensión, máxime si se trata de un texto tan alejado culturalmente del lector promedio actual.

De especial interés es el apartado dedicado a los criterios de edición. El proceso de transmisión de una obra literaria a menudo es complejo. La primera dificultad estriba en el propio autor. A menudo es el escritor el que hace tantas correcciones a su obra que puede parecer incluso que existen versiones diferentes. Por otro lado, nos encontramos con fallos derivados de una mala impresión o, incluso, correcciones hechas por editores posteriores que no se corresponden con el original. La misión del filólogo consiste, por tanto, en dilucidar qué versión se aviene con mayor fidelidad a la intención del autor. Para ello debe utilizar un método de investigación

bien definido y coherente. Precisamente eso es lo que ha hecho Rocío Jodar a la hora de editar este poema narrativo. Basándose en una minuciosa comparación de los tres documentos que nos han llegado de *La Posmodia*, dos manuscritos y un impreso, llega a la conclusión de que existen dos redacciones diferentes de un mismo texto separadas por cierto período de tiempo. La primera versión daría lugar a los dos manuscritos y, la segunda, al impreso. Entre manuscritos e impreso media un período más que suficiente de tiempo en el que Gaspar de Molina se dedica a modificar y corregir su obra hasta ofrecer a la imprenta una versión revisada de la misma. Rocío Jodar entiende, pues, que el texto que más se aproxima a la intención del Marqués de Ureña es el impreso, por esta razón lo utiliza como base de su edición crítica. No obstante, como buena filóloga, nos presenta también en el *Apéndice 1* una edición crítica de los manuscritos. En este punto observamos el exhaustivo trabajo de investigación de nuestra profesora cordobesa, que se afana por exponer al lector toda una serie de datos para que este pueda extraer también sus propias conclusiones.

La raíz de la mayoría de los problemas de comprensión de una obra literaria estriba en el descono-

cimiento del léxico utilizado, sobre todo si se trata de escritos bastante alejados en el tiempo. Muchos de los vocablos presentes en *La Posmodia* son totalmente herméticos para un lector del siglo XXI. En esta edición, Rocío Jodar Jurado nos facilita considerablemente el trabajo de interpretación del poema gracias a las numerosas notas a pie de página que aclaran términos que hoy en día han caído en desuso. Para ello ha realizado una ingente labor de consulta tanto de diccionarios actuales (*DRAE*) como del siglo XVIII (*Diccionario de Autoridades*). El propio matiz irónico del título no se entiende completamente si no se sabe cómo se ha formado: proviene del vocablo “posma”, que viene a significar “pesadez”. *La Posmodia* sería, por consiguiente, un canto a la pesadez, a lo cansino, a lo aburrido. Precisamente, la flema (o cualidad de ser tedioso) es una característica común a todos los personajes que aparecen en el poema y, en este sentido, es el eje vertebrador del mismo. Todas las figuras históricas que pululan por los versos de Gaspar de Molina, desde las más renombradas como Descartes, Leibniz, Voltaire, Rousseau hasta las menos conocidas como Santoro y Réamur comparten el rasgo de ser flemáticos. Gaspar de Molina nos

presenta así una visión satírica de la realidad que, como muy bien ha apuntado Rocío Jodar en su estudio preliminar, entraña con el género literario del encomio paradójico.

La bibliografía utilizada por la profesora cordobesa es bastante extensa y está bien organizada, distinguiendo entre fuentes primarias y secundarias. En este punto nos gustaría mencionar que Rocío Jodar ha hecho un profundo análisis de las ideas científicas del siglo XVIII utilizando para ello un corpus de libros variado. De otro modo no se podría haber hecho una edición crítica de *La Posmodia*, libro en el que constantemente se ponen en tela de juicio las teorías científicas del setecientos.

En definitiva, una edición más que recomendable para todos aquellos que quieran mirar al pasado a través de un ventana transparente, reconociéndolo como una tierra extranjera con otro lenguaje y costumbres y, al mismo tiempo, con la extraña sensación de familiaridad de encontrar la misma naturaleza humana con sus limitaciones, su curiosidad y el antídoto universal que es el sentido del humor.

Beatriz López Pastor

El Pelayo. Tragedia

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS

Edición de Elena de Lorenzo, Gijón, Ediciones Trea, 2018, 340 pp.

Ediciones Trea amplía su ya nutrido catálogo de publicaciones sobre el Dieciocho español con esta nueva edición de *El Pelayo*, la única tragedia de Gaspar Melchor de Jovellanos y uno de los textos fundamentales de su obra literaria, tanto por su contenido, plenamente imbuido en la polémica dramática y en los profundos cambios ideológicos y políticos que marcaron su época, como por sus complejas circunstancias de composición y representación. La edición corre a cargo de Elena de Lorenzo, directora del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, y viene a complementar la ingente labor emprendida por esta institución con la edición de las *Obras completas* del gijonés —en que la editora ya fue responsable de los volúmenes de *Escritos asturianos* y *Escritos sobre literatura*—. Con esta edición de *El Pelayo* publicada en el 250 aniversario de su primera redacción (1769), podemos reinterpretar esta tragedia a la luz de los últimos aportes críticos producidos

desde la edición de la obra por José Miguel Caso González en el primer volumen de las *Obras completas* de Jovellanos, publicado en 1984.

Dos nuevos manuscritos de *El Pelayo*, así como la localización por parte de René Andioc y Mireille Coulon (en su imprescindible *Cartelera teatral*) del recibo que demuestra la atribución de *Munuza* a Francisco Luciano Comella, hacían necesaria una nueva edición crítica del texto que actualizase tanto su fijación textual como la anotación de Caso González: esto afecta, principalmente, a la propia constitución del estema y la elaboración del aparato de variantes; pero también al análisis de la obra en sí, pues son numerosos los estudios relativos a la tragedia neoclásica española que se han realizado en estos últimos treinta y cinco años. Así, queda justificada esta edición por criterios filológicos indiscutibles, como expone la propia editora en la “Nota preliminar” a la edición (pp. 11-12).

El estudio preliminar destaca, ante todo, por su extensión. Elena de Lorenzo desgrana pormenorizadamente los contenidos de la obra, que podemos clasificar en cuatro bloques. En primer lugar, una contextualización de *El Pelayo* en la vida y obra de Jovellanos y en el desarrollo de la tragedia neoclásica, así como una reconstrucción del proceso de escritura de esta tragedia y su confrontación con el *Munuza* de Comella (pp. 15-52). En segundo lugar, y en relación con el panorama previamente trazado, un estudio de los componentes temáticos (también algunos formales) de *El Pelayo*, en relación al *celebrare domestica facta* y la configuración de la tragedia neoclásica como transmisora de la historia de la nación (pp. 53-77). En tercer lugar, los condicionantes externos de la escritura de esta tragedia, relativos a los motivos de su redacción, su censura y sus representaciones (pp. 81-118). En cuarto y último, algunas notas sobre las fuentes históricas y literarias, extranjeras y españolas, que utilizó o pudo consultar Jovellanos y sobre las tensiones entre la Historia y la Literatura inherentes a toda obra literaria de carácter histórico (pp. 119-131).

Aun siendo un estudio muy extenso, la editora no realiza un aná-

lisis exhaustivo de los elementos compositivos de la pieza y su configuración escénica, sino que presta especial atención a la construcción de sus personajes y al desarrollo de los temas principales del argumento, así como a las circunstancias de escritura de *El Pelayo*. Lejos de constituir una carencia, esta preferencia es plenamente coherente con la cuestión crítica de base. La presente edición parte de una serie de novedades documentales y problemas ecdóticos que han modificado por completo el estema y a los que se debe aportar soluciones, por lo que es necesario profundizar en el proceso de creación y transmisión de *El Pelayo*, y en buena medida los cuatro bloques del estudio preliminar responden a este objetivo.

El primero sirve como necesario prólogo a las cuestiones que se tratarán posteriormente, ubicando la obra en el marco de la muy abundante producción literaria de Jovellanos. El segundo resulta especialmente interesante, y está en consonancia con la tendencia actual en investigación de la tragedia neoclásica como instrumento de propaganda y transmisión de ideales patrióticos, no tanto dependientes de conflictos o circunstancias externas (aunque estas no de-

ben ignorarse) como de las propias inquietudes y posturas ideológicas del autor y su círculo afín de eruditos. Así, De Lorenzo expone cómo las soluciones estéticas adoptadas por Jovellanos, de índole clasicista, responden también a una necesaria búsqueda de una opción verosímil para la exposición de un argumento histórico. Consecuentemente, analiza los personajes principales del texto como trasunto de una decidida oposición a la tiranía como forma de gobierno, siguiéndose así también un tópico propio de la tragedia neoclásica: el tema del tiranicidio. Asuntos como el carácter de enamorado de Munuza, el orientalismo como recurso o la no representación en escena del asesinato del tirano son refutados, cuestionados o explicados mediante un análisis contrastivo dual típico del género, según sus preceptos de verosimilitud y decoro, y sostenido por abundantes citas textuales.

Jovellanos y la materia pelagiana sirve de engarce de estas secciones con las siguientes: la importancia de la materia pelagiana como símbolo de los ideales patrióticos en boga a mediados del siglo XVIII entraña con la breve pero exacta exposición de cómo Jovellanos, como asturiano, remite con asiduidad a la figura de Pelayo a lo largo de décadas

en su obra literaria. Siguen a estas apreciaciones otras notas sobre las circunstancias externas de publicación y representación de *El Pelayo*, en que cabe destacar cómo De Lorenzo cruza un amplio abanico de fuentes documentales y de archivo (expedientes de censura, aprobaciones, borradores) para trazar hipótesis o conclusiones probadas que arrojan nueva luz sobre el texto y sus paratextos: así, los “Reparos” y las “Notas” escritas por Jovellanos se interpretan de forma convincente como respuesta a un proceso de censura, que pudo determinar el frustrado proyecto de publicación de esta tragedia en 1773, y también moverle a representar la obra en Gijón en 1782, al margen de los circuitos oficiales. También son interesantes las posibles explicaciones al acceso que tuvo Comella al texto de Jovellanos: pese a la abierta y evidente oposición del asturiano al teatro popular “vulgar”, su relación con el complejo mundo de la escena y el hecho de que no sólo llegara a las tablas *El Pelayo* sino también su traducción de *Ifigenia* puede explicar perfectamente el plagio de Comella, explicable dentro de las tendencias autoriales de la época, aún en construcción.

Por último, en el bloque cuarto se exponen algunas notas que bien

podrían ser más amplias (aun a riesgo de resultar quizá redundantes) y quizá podrían haberse incluido como conclusión al segundo bloque, formando así un apartado compacto sobre la composición interna de la obra. No obstante, su situación como cierre al estudio no resulta en absoluto incoherente con su desarrollo argumental: se muestran concomitancias con obras neoclásicas francesas, como *El sitio de Calais* de Du Bellay (para ello, se rastrean comentarios al respecto de Jovellanos, así como los fondos que albergó su biblioteca particular), pero sin negar la estrecha dependencia de *El Pelayo* con la tradición patriótica española; en ese sentido, también se señala brevemente la relación de esta tragedia con el debate historiográfico planteado en el siglo XVIII sobre la existencia de Pelayo, en concreto como reacción a la *Defensa de Witiza* de Gregorio Mayans. La cuestión de la verosimilitud e historicidad de la tragedia neoclásica plantea una tensión entre el pasado real y la propiedad escénica que enfrenta a autores (que se consideran a sí mismos poetas, no historiadores; tal y como ya sostuvo Luzán en su *Poética*) y censores, historiadores, académicos, eclesiásticos y autores de compañías teatrales.

Este tema puede dar pie a un estudio más exhaustivo, que incluya *El Pelayo* junto a otras obras en un amplio panorama sobre las estrategias de reescritura de la historia por parte de los autores trágicos neoclásicos: estudio que ya se ha realizado puntualmente en algunos textos —véase, por ejemplo, la edición de *Los hijosdalgo de Asturias* de José de Vargas Ponce realizada por Fernando Durán (Ediciones Trea, 2018)— y que abre nuevas e interesantes vías de interpretación del género.

En cuanto a la edición crítica, una vez establecido que la rama fiable es *El Pelayo* y no el *Munuza* de Comella, Elena de Lorenzo acomete con cautela una complicada labor ecdótica (pp. 135-147): dos manuscritos diversos, carentes de datos contextuales y no autógrafos ni autorizados, las imprecisiones sobre los *originales* utilizados por Cañedo en su edición de 1832 y la constancia de que el propio Jovellanos corrigió el texto dificulta sobremanera la reconstrucción del proceso de escritura del texto. En este sentido, ante el resultado del cotejo de las cuatro versiones, combinado con los versos citados en los paratextos y con los datos contextuales, la editora está convencida de que lo conservado no permite

reconstruir “la transmisión exacta y completa del texto” y de que “lo que manejamos no es más que la punta de un iceberg cuyas dimensiones se nos ocultan” (p. 136), por lo que la filiación de las dos copias manuscritas y no autógrafas permanece en el campo de las hipótesis. Aun así, es evidente que De Lorenzo ha “identificado cabalmente qué es lo que se conserva y cuándo y cómo se ha generado” (p. 136), completando sustancialmente el estema previo: queda establecido que la obra redactada en 1769 fue censurada; que los “Reparos que se han puesto a *El Pelayo* y disculpas que a ellos da el autor” es una respuesta a la censura recibida de la obra (no conservada); que el proceso condicionó su corrección y una nueva redacción perdida de 1773, así como la del paratexto “Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra”; que, así las cosas, la edición de Cañedo de 1832, aunque imperfecta, es el testimonio más fiable conservado de la rama, por transmitir el manuscrito perdido que acogía la versión corregida por Jovellanos en 1773 y ser el único que incluía los paratextos previstos para impresión; y que, por conservar versos mencionados en los “Reparos” y luego modificados, el *Munuza* de Comella procede de

la versión primitiva, previa a la corrección de 1773.

Por todo ello, como expone la propia editora, ha optado por realizar una edición “conservadora” (p. 137), en cuanto a que se basa principalmente en el testimonio de 1832. Sin embargo, el aparato crítico compensa esta situación, porque De Lorenzo consigna exhaustivamente las lecturas divergentes de las cuatro versiones (que van más allá de meras variantes de transmisión) y los versos citados en los paratextos con respecto a la edición de Cañedo de 1832. No obstante, su texto no es el propuesto por Cañedo: la editora interviene en este texto base, a partir de lecturas coincidentes entre el resto de testimonios, cuando Cañedo presenta errores evidentes, por mala lectura o alteración de la versificación, la métrica o el patrón acentual (así, el verso final *donde la virtud que aquí renace* es sustituido por *donde la libertad que aquí renace*, por ser el primero hipométrico con golpe de voz en quinta y novena, y el segundo, común al resto de testimonios, endecasílabo con golpe en sexta y décima, conforme a los cánones); sin embargo, en el caso de variantes significativas equipolentes, las incluye en el aparato crítico (que en esta edición se incluye

a pie de página). El motivo queda perfectamente justificado: aunque desconocemos con certeza qué materiales empleó el editor decimonónico, las variantes válidas de Cañedo proceden del único original listo para imprenta, que podía incorporar variantes aisladas no reflejadas en el resto de testimonios; y las variantes de *Manuza* han de consignarse porque, además de su interés escénico, algunas podrían estar relacionadas con el arquetípico de la versión perdida de 1769, y no necesariamente deberse a una intervención de Comella. Así, el aparato resultante es amplio y minucioso y se dispone de forma clara, lo que nos permite apreciar la complejidad del estema propuesto. De Lorenzo opta por modernizar las grafías y acentuar según la norma actual, salvo en casos donde esto compromete a la versificación; y también regula la puntuación y conserva los leísmos y laísmos, teniendo en cuenta la imprecisión crítica a este respecto sobre los usos propios del siglo XVIII.

El rigor de esta labor de edición queda patente en todo momento, así como sus innovaciones con respecto al estado de la cuestión. Frente a las dificultades que aparecen en esta tarea, las soluciones adoptadas son coherentes y respetuosas con

las limitaciones de los testimonios con que se cuenta; y la extensa introducción, la abundancia de reproducciones de documentación impresa y de archivo, así como edición prolíjamente anotada de los numerosos paratextos (pp. 155-205) —se editan los prólogos para la representación e impresión y sus borradores, los “Reparos”, las “Notas” e incluso se da la “pseudoinclusión” de la desaparecida “Apología sobre la existencia de don Pelayo, restaurador de España” (basada en una recopilación de los datos conservados relativos a ella)— nos permiten situar convenientemente todas las piezas del mapa de escrituras, reescrituras y transmisión de la tragedia de Jovellanos.

Los estudios dieciochescos hispánicos disfrutan así de una sustancial aportación al estado de la cuestión. No solo abre la puerta a revisiones de aportaciones críticas previas sobre Jovellanos, sino que también, al plantearse sobre un texto problemático en cuanto a la dispersión de sus testimonios y su fluctuante estado de la cuestión crítica, está sujeto a posibles descubrimientos futuros que podrían completar el panorama. El trabajo de Elena de Lorenzo supone así un nuevo punto en el recorrido crítico de *El Pelayo*: sin perder de vista el

referente de la edición de *Munuza* de Caso González, consigue no solo actualizarla adecuadamente, incorporando los descubrimientos documentales realizados en los últimos años y dos nuevos manuscritos, sino también ampliar el alcance de su estudio y comentario. El resultado, además, contribuye a ampliar el corpus de tragedias españolas editadas según los últimos criterios filológicos. De este modo, la presente edición de *El Pelayo* se presenta como una consulta obligada en cuatro ámbitos: en los estudios dieciochistas hispánicos, en la bibliografía jovellanista, en su calidad de edición crítica de un texto del siglo XVIII y en su aproximación a la tragedia neoclásica española. El género prueba así su pervivencia, a través de los años y generaciones de investigadores.

Alberto Escalante Varona
Universidad de Extremadura

Los ojos del destierro. La temática del exilio en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX

DAVID LOYOLA LÓPEZ

Gijón, Trea, 2018, 331 pp.

Uno de los caminos más directos hacia nuestros antepasados es el que nos lleva por sus emociones y sentimientos. Cuando conectamos con sus alegrías y sus pesares, con sus anhelos y sus miedos, tendemos a sentirlos mucho más cerca. Se manifiesta entonces una humanidad compartida que, a la vez que nos conmueve, nos invita a pensar en nuestra realidad presente y nos ayuda a entenderla un poco mejor.

Es esa transversalidad emocional la que hace que disciplinas, tan minusvaloradas hoy día, como son la Historia y la Filología se antojen necesarias, cuando no imprescindibles. Y es por ello por lo que *Los ojos del destierro*, de David Loyola López (excelente trabajo, galardonado ya con el premio de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII), es una lectura tan recomendable.

Si hay algo que ha unido, a través del tiempo, a Séneca con Alberti, a estos con una científica española que ha tenido que emigrar a

Alemania, y a todos con un africano que se ha jugado la vida para cruzar el Estrecho, es la amplia paleta de sentires, no pocas veces contradictorios, que acarrea la vida de quien ha tenido que dejar su patria a la fuerza.

Si el nacionalismo es un constructo, tan útil políticamente como potencialmente irracional y fratricida, el amor a la patria es un sentimiento natural y comprensible. Es el apego al lugar que nos vio nacer, a nuestra gente, a nuestro idioma, a todos los referentes que conforman esa cultura que nos hace sentir en casa; y son esas las cosas que le son amputadas a quien se ve obligado al exilio. Al fin y al cabo, al decir de Simone Weil, «echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana» (*apud* Loyola, p. 108).

Se ocupa David Loyola del fenómeno del destierro en la primera mitad del XIX, un periodo que ha recibido menos atención que la emigración forzosa que sucedió

a la caída de la II República, pero que no es menos significativo, pues abarca las primeras grandes oleadas de exiliados políticos en territorio español, que comprenden ante todo el éxodo de los afrancesados y los liberales, sin olvidarnos de experiencias menos conocidas pero también contempladas (con acierto) por el autor, como las de los carlistas. Exiliados “políticos”, insisto, propios de la quiebra del Antiguo Régimen y de la creciente complejidad del panorama ideológico, en un escenario distinto al transitado por los judíos y los moriscos expulsados más de tres siglos antes.

La acertada y meritoria propuesta de David Loyola consiste en la confección y estudio de un corpus literario («de cerca de 140 textos», Loyola, p. 25) vinculado al tema del exilio. Nos ofrece el libro la gran oportunidad de leer a autores tan célebres como Moratín, Meléndez Valdés, Espronceda, Martínez de la Rosa y un largo etcétera que incluye también a escritores (y escritoras, como Vicenta Maturana) menos conocidos, que reflejan en sus poemas, relatos y composiciones teatrales un —no pocas veces atormentado— individualismo que se retroalimenta con el Romanticismo propio de la época.

El destierro se manifiesta como una realidad tan patente y cotidiana que marca la identidad de quienes lo sufren, que se sienten, ante todo, exiliados. No es de extrañar que los muchos intelectuales que lo sufrieron hicieran referencia a su condición expatriada, utilizando la pluma para desahogarse de su angustia y exorcizarse de sus demonios («ante la negación de su identidad y la pérdida de su universo, el emigrado encuentra en la escritura un refugio en el que definirse, donde reencontrarse consigo mismo», Loyola, p. 16). Hablamos, por tanto, de un trabajo sobre la cultura del destierro (sus retratos literarios o evocaciones), sobre la mentalidad colectiva de los que lo sufrieron, más allá de aproximaciones biográficas o de vida cotidiana, sobre el cuadro de imágenes que estos autores (desde un Meléndez Valdés y un Larra, a otros bastante menos conocidos) hicieron de sí mismos, pero también de la España perdida (algo propio de un viaje que se ha acometido con los ojos más puestos en el origen que en el destino). Las voces poéticas de los exiliados se entrecruzan con armonía en un trabajo que ofrece al lector una serie de preciosas citas excelentemente hilvanadas por la cuidada prosa del autor.

Se aprecia así en la obra un concienzudo esfuerzo analítico que plantea dos bloques transversales de estudio, muchas veces concomitantes, pero siempre bien justificados junto a sus múltiples y afinados subepígrafes. Ni los bloques ni el protagonismo del colectivo ocultan las disonancias del coro de expatriados, pues existen casi tantas visiones del exilio como vivencias personales, como bien demuestra la polifonía de este estudio.

El primer apartado se ocupa de los tiempos del destierro (pasado, presente y futuro) y los diversos estados de ánimo que los acompañan. El pasado es el recuerdo de la patria, que se mueve entre la nostalgia por la pérdida y el resentimiento hacia una tierra ingrata, entre la idealización de España como víctima de la tiranía o su antagonización como país desagradecido («adiós, ingrata patria mía», escribió Moratín), cuando no verdugo. El presente es la realidad del exilio, para la que de nuevo encontramos visiones diversas, que llevan desde el más absoluto extrañamiento hasta el fuerte apego que un Blanco-White tuvo hacia su Inglaterra adoptiva. El futuro, cómo no, es la perspectiva del retorno a casa.

Refleja, así, la obra esa complejidad de la mentalidad del exiliado,

capaz de idealizar a la monarquía hispánica de época moderna con tal de sobredimensionar el despotismo fernandino; de defender la emancipación de las colonias americanas, tomando así partido por la libertad por encima del patriotismo; o de sentirse identificado con los moriscos (pero no con los judíos), como desterradas víctimas del despotismo.

El segundo bloque desgrana los temas principales del destierro: la importancia del agua como elemento que separa a la patria de la tierra de acogida; la mencionada memoria histórica que lleva a los exiliados a identificarse con otros personajes o colectivos pasados que han sufrido la misma suerte; el idioma propio como elemento de identidad y vehículo de nostalgia («la patria del escritor es su lengua», diría Ayala; *apud* Loyola, p. 208), junto a la ansiedad y el desapego que provoca la necesidad de aprender uno nuevo; la imagen de la muerte metafórica o no; o la idea del regreso a la patria, que no pocas veces se torna decepcionante cuando se produce, y que puede dar lugar al sentimiento de exilio en la propia patria al darse el retornado de bruces con la realidad, tantas veces distinta a la expectativa, dando por buena la cita kantiana: «en realidad no se tiene nostalgia de un lugar, sino de un tiempo vivido

en ese lugar» (*apud* Loyola, p. 122).

El exilio sigue siendo un asunto tristemente vigente. Miles de españoles han abandonado el país en los últimos años para ganarse la vida porque su patria los maltrata con precariedad o desempleo, con una falta de respeto por el mérito que contrasta con la capacidad para captarlo de algunos de nuestros vecinos europeos. Investigadores e investigadoras como quien firma, sienten o han sentido esa mezcla de nostalgia y despecho que tan bien describe el autor de esta obra.

Pero, por desgracia, hay lecturas más amplias y más graves que la de la huida de un mercado laboral injusto. Vivimos en un mundo de refugiados y expatriados por motivos diversos (la guerra, la represión, el hambre...), que no dejan de ser reflejo del odio, la violencia y la opresión entre seres humanos. En nuestro propio país, parece que el sentimiento cainita vuelve a aflorar, anunciando tiempos peor que inciertos. Esperemos que nunca haya que hablar de una nueva generación de exiliados políticos españoles. Pongamos de nuestra parte para que no ocurra.

Antonio Calvo Maturana

Universidad de Málaga

“¿Qué mandáis hacer de mí?”. Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos

AMELINA CORREA RAMÓN

Madrid, Iberoamericana, 2019, 278 pp.

Precedida de una detallada y minuciosa introducción que lleva por título “Vida dulce, sol sin velo”, Amelina Correa Ramón nos presenta un riguroso estudio dedicado a la recepción de las lecturas teresianas finiseculares, con una documentada y amena alusión a los entresijos de los autores modernistas, tanto españoles como franceses (y de algunos británicos, como el célebre Arthur Conan Doyle), que desvelan obras y personajes del período, muy poco conocidos o estudiados hasta el momento; algunos, y sobre todo algunas, condenados al completo olvido de nuestra historia literaria.

La obra se divide en tres partes diferenciadas: la primera y más extensa, “Dad tiniebla o claro día”, dedicada a la escritora y filántropa sevillana Amalia Domingo Soler (de la que la autora granadina tiene varios estudios publicados anteriormente) y las relecturas que esta hace de Santa Teresa de Jesús y que dejará plasmada en su obra espiri-

tista ¡Te perdono! Memorias de un espíritu, primer eslabón de la cadena de obras heterodoxas acerca de la Santa, que sale a la luz en torno al año 1904. Una segunda parte lleva por título “Sea viña fructuosa” y está protagonizada por el aclamado pintor malagueño José Blanco Cárrios, quien se sumará, como tantos escritores, artistas e, incluso, científicos de la época, al espiritismo finisecular (que, como bien nos indica la autora, no estaría reñido con las creencias cristianas, como pudiera parecer en una primera lectura, sino que promulgaría una vuelta a las enseñanzas primigenias de los evangelios) y que lo llevaría a escribir, inspirado por Amalia Domingo Soler, *Santa Teresa, médium*. La obra despertará gran revuelo en la España de 1920 y, como no podía ser de otra manera, se verá condenada al silencio y al ostracismo durante mucho tiempo.

Estas relecturas ocasionarían reacciones muy diversas y antagónicas que irían desde la fervorosa lec-

tura de varios seguidores, no sólo del espiritismo en cuestión, hasta la más tajante oposición y condena de las prácticas heterodoxas con las que se relacionaba a ambos autores por ser totalmente contrarias al dogma de la Iglesia católica. Será precisamente esta oposición la que ocupará la tercera y última parte de este elaborado estudio, que recoge los trabajos del P. Eusebio del Niño Jesús, “Morir quiero trabajando”, quien criticará notablemente en su extensa obra recogida bajo el título global de *Santa Teresa y el espiritismo* (dividida, a su vez, en dos volúmenes titulados *Puntos cardinales del espiritismo y Mediumnidad teresiana*), el tratamiento espiritista que de la obra de la Santa se había hecho por parte de los autores extranjeros y, en especial, de Amalia Domingo Soler y José Blanco Coris, a quienes acusa de desconocer y tergiversar las palabras de la Doctora carmelita; especialmente de este último, con quien, sorprendentemente, y haciendo honor a la apertura y tolerancia que caracterizaron al carmelita, se terminará carteando.

Aunque la atención principal de la obra se centrará, como bien indica su título, en la recepción y relectura que los autores de la crisis de este periodo que llamamos el *fin*

de siglo harán de la vida y obra de la Virgen de Ávila, entroncándose en una lógica mucho más abierta y afín al espíritu modernista, bastante apartada del dogma católico, el ensayo de Correa Ramón finaliza con el capítulo dedicado al P. Eusebio del Niño Jesús, quien se documentó hasta el punto de publicar miles páginas refutando las teorías que circularían sobre la fundadora de su orden, defendiéndola, así, del ultraje que supone atribuir el misticismo de una Santa, como lo fue Teresa de Ávila, a las condiciones del cuerpo, por un lado y, de lo que él consideraba aun peor, del alma, por el otro: de un espíritu errante que toma por nombre el de Iris y que critica severamente la autobiografía por mandato que nos llega de Santa Teresa y de la iglesia, de la que es ferviente defensor, según los relatos que nos legara Amalia Domingo Soler en *¡Te perdono! Memorias de un espíritu*.

No obstante, lo más destacable de estos tres personajes históricos que protagonizan los capítulos del laborioso trabajo de Correa Ramón, y que los unirá, indiscutiblemente, a lo largo de su libro, será su marcado aperturismo y, ante todo, su devoción, ortodoxa o no, por la Santa de Ávila. La misma autora nos recuerda que la propia Amalia

Domingo Soler podría ser considerada, paralelamente a Teresa de Jesús, y salvando las distancias, como una *santa laica*.

Ya en su libro *Yo toda me entregué...*, publicado por la Academia de Buenas Letras de Granada en 2017, Amelina Correa Ramón nos había adelantado en el último capítulo, titulado “«Nada te turbe, nada te espante»: tres lecturas *disidentes* de Teresa de Jesús en el *fin de siglo hispano*”, lo que sería este minucioso trabajo de investigación y rigurosa labor de documentación que caracteriza los estudios de la catedrática granadina y que recorre los archivos y hemerotecas de varias ciudades de la península de norte a sur para hacernos llegar un corpus que se extiende por las diversas ramificaciones de la producción literaria y artística de la época, desde la musical y teatral hasta la pictórica, desvelando no solo las obras relacionadas con la Doctora abulense, sino desenterrando también incontables volúmenes y autores, referencias que el lector encontrará, sin duda alguna, de especial interés.

En conjunto, estamos ante un valioso trabajo que arroja luz sobre las variadas y numerosas relecturas teresianas que se llevaron a cabo durante la convulsa crisis finisecular, que, por otro lado, nos acerca

a la nuestra propia, coincidiendo con el final de una década y el comienzo de una nueva a punto de comenzar.

Ínsaf Larrud
Universidad de Granada

*El habitante de su palabra.
La poesía de José Manuel Caballero Bonald*

JUAN CARLOS ABRIL

Madrid, Biblioteca Filológica Hispana, 204, Visor, 2018, 459 pp.

Libro de referencia incuestionable el del poeta, docente universitario y filólogo jiennense Juan Carlos Abril sobre José Manuel Caballero Bonald. Esta obra es fruto, fruto logrado, de una dedicación al escritor jerezano que se remonta al menos a tres lustros antes, cuando Abril publicó su primer trabajo en torno a dicho autor en la cuarta entrega (2004) de la revista gaditana *Campo de Agramante*. Después, y hasta la publicación de la monografía objeto de esta reseña, han ido sucediéndose otros aportes, el más importante de ellos la tesis de doctorado en dos volúmenes, defendida en 2008 en la Universidad de Granada, donde hoy enseña. El título de esa investigación fue *Poesía en la escritura. José Manuel Caballero Bonald, habitante de su palabra*. Y esa titulación ya indica que el libro publicado por Visor se fundamenta en aquel trabajo doctoral, de ahí su esforzado rigor técnico, metodológico, analítico y teórico.

Además de las sustanciosas aportaciones de este libro al mejor conocimiento de la poesía bonaldiana, a mi entender destaca en sus páginas su remarcable vertiente conceptual, que se basa en copiosas y bien asimiladas lecturas de carácter teórico muy actuales. La monografía puede ser también útil a los estudiosos del género poético para plantearse sus pesquisas en torno a un poeta contemporáneo, y cómo desarrollarlas de manera esclarecedora en un campo de investigación literaria en el que no faltan aportes numerosos, y no pocos de calidad contrastada. Y de gran aprecio son igualmente las copiosas notas a pie de página que figuran a lo largo de la docena de capítulos de la obra. Y son de valía tanto por las precisas referencias que comprenden como por las ideas apuntadas en ellas, e incluso por las que suscitan.

Tras un prólogo en el que se sintetiza la entera trayectoria creadora bonaldiana, Juan Carlos Abril va analizándola libro a libro, desde el

inaugural *Las adivinaciones*, aparecido en 1951, hasta el de 2015 *Desaprendizajes*. En el estudio se distinguen diferentes ciclos poéticos, y se contextualiza cada uno en la circunstancia biográfica del autor, y en el marco cultural y literario en el que se gestó, ponderándose su significación y su singularidad.

Durante este recorrido expositivo le fueron de inapreciable ayuda al profesor Abril los clarividentes puntos de vista de Caballero Bonald sobre sus propias creaciones, y el distinto y más adecuado prisma metodológico que los diferentes libros requieren para ser mejor desentrañados. El resultado es que a través de este estudio van poniéndose de relieve los rasgos pertenentes de cada ciclo, y de cada entrega lírica, a la par que salen a la luz sucesivamente las claves que diferencian al jerezano, algunas ya esbozadas desde el comienzo mismo de su trayectoria literaria.

Y así es, porque en *Las adivinaciones* apuntaban ya asuntos y determinadas modalidades del decir poético que irán desarrollándose desde entonces y hasta la actualidad, enfatizándose expresamente las temáticas relativas al lenguaje, a las de la memoria, así como las poéticas autoriales de lo textual. Otros tres libros hizo estampar

Caballero Bonald en la década de los cincuenta. En 1954 saldría *Memorias de poco tiempo*, versos en los que Juan Carlos Abril constata el comienzo de la manifestación bonaldiana como poeta adivinante, “en conflicto con la metafísica, y que solo se sublima a través de la metapoesía” (71).

En el título siguiente, *Anteo* (1956), se reunieron cuatro poemas, si bien esta obra da lugar a un estudio no poco denso, en cuya dilucidación se ponen en juego las contribuciones, de lectura obligada, que el poeta ha hecho al flamenco, y que han merecido que se le considere uno de los flamencólogos más penetrantes e iluminadores de este universo tan complejo. De 1959 data la edición de *Las horas muertas*, una obra en la que ya se va percibiendo la configuración del mundo poético bonaldiano, abierto a plasmar varias y dispares dialécticas del yo que se textualizarán en libros sucesivos.

A diferencia de la tan prieta bibliografía generada en la década de los cincuenta, José Manuel Caballero Bonald iría espaciando sus obras poéticas en las siguientes, no así sus publicaciones de otra índole, mayormente novelas y memorias, a las que Juan Carlos Abril pasa revista solo en la medida en que

puedan iluminar de algun modo aspectos diferentes de los libros de poesía del jerezano. Y en los sesenta solo publicó uno, *Pliegos de cordel*, aparecido en 1963. Este conjunto se compuso a tenor de la llamada operación realista, aunque el realismo bonaldiano fue muy *sui generis*. En 1969, la recopilación *Vivir para contarlo* demarcaría el final de la primera de sus etapas literarias, comenzando en 1977 la segunda con *Descrédito del héroe*, donde se aprecian prácticas irracionalistas, siendo una de las creaciones predilectas del poeta.

Comprende *Laberinto de fortuna*, una de las consideradas obras mayores del autor, una reunión de poemas en prosa que supusieron un punto y aparte en la trayectoria de José Manuel Caballero Bonald. Justifica Juan Carlos Abril este aserto señalando que en estas creaciones se produce un continuado palimpsesto, y en ellas alienta la cultura árabe, efectuándose un monólogo sostenido entre los yoes diferenciados que habitan el libro. Casi tres lustros habría que esperar luego para que se publicase otra gran obra suya, *Diario de Argónida*, obra hermética y de diapasón barroco. Valiéndose del nombre Argónida para referirse a la zona del coto de Doñana, así como a

Sanlúcar de Barrameda, este territorio es mitificado en este libro, en el que se acompañan y entrecruzan vida y literatura, se suceden yoes cambiantes, a veces contrapuestos entre sí, y se manifiesta una lectura moral de cuanto rodea al dicente.

Ya en el presente siglo, tras publicar su obra poética completa bajo el título de *Somos el tiempo que nos queda*, Caballero Bonald dio a conocer *Manual de infractores*, su libro de poesía más extenso, pues se acerca a las cien composiciones. En esas páginas se transmiten, según Juan Carlos Abril, reflexiones líricas sobre el devenir temporal, sin tonos elegíacos, y se proyecta un ejercicio de insumisión. El poeta actualiza su ética de compromiso, procede a un repudio de lo sectario, desconfía de verdades que se dan como establecidas, aunque sean las del progresismo militante, se exige aún más a sí mismo en la alerta a su conciencia crítica, y por supuesto en la autoexigencia literaria. Estos son los ejes en torno a los que pivota la poética disidente de dicho libro.

Después del análisis, del comentario y de la valoración de *Manuel de infractores*, Abril dedica tres capítulos a otros tantos libros de Caballero Bonald que se publicaron en intervalos breves: *La no-*

che no tiene paredes salió en 2009, *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas* en 2012, y *Desaprendizajes* en 2015. Se señala en el primero, que encabeza un nuevo ciclo, cómo campea la conciencia crítica del autor, y en el segundo la consecución de nuevos tonos y registros poéticos. El tercero, integrado por noventa y cinco poemas en prosa, entiende Abril que constituye una “ fusión de ciclos de escritura.” (412), revitalizándose de nuevo la actitud de infractor que ha caracterizado al poeta, sobre todo en los lustros más recientes.

Hasta aquí un apretado resumen de esta monografía tan notoria en la que Juan Carlos Abril combina el rigor académico con una notable heurística, no exenta de creatividad, componentes esperables en quien es, además de avezado crítico y excelente filólogo, muy interesante poeta.

José María Balcells
Universidad de León

Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia

SARA FERNÁNDEZ Y HELENA TALAYA (COORDS.)

Granada, Valparaíso Ediciones, 2017, 256 pp.

En mayo de 2017 salió publicado el libro *Almudena Grandes: Memoria, compromiso y resistencia*, una compilación de artículos de varios autores sobre estudios de la obra de Almudena Grandes.

Este libro empieza con un prólogo de Eduardo Mendicutti, en el que se expresan todo tipo de elogios a la obra de la escritora madrileña, seguido de un capítulo cuyo tema es el origen de Almudena Grandes en su doble dimensión: como persona y en lo concerniente a su desarrollo como escritora. El lector tiene así acceso a más detalles de su vida y trayectoria y a una breve crítica resumida de sus libros.

El capítulo siguiente consiste en una entrevista de las editoras del libro a la escritora. Se destaca allí que Grandes fue educada para vivir en un país que dejó de existir después de la muerte de Franco (p. 35) y que ha escrito sus libros cronológicamente al revés (p. 41). Esto es: desde la contemporaneidad extraliteraria inmediata de sus primeras obras hasta el pasado que

trata de recuperar en las más recientes.

Vienen después los capítulos de los distintos especialistas que participan en el volumen. Abre los estudios críticos y académicos Frieda H. Blackwell, quien centra su atención en *Los aires difíciles*, para analizar el conflicto bélico que dividió hasta el día de hoy a las dos España. La perdurabilidad de las consecuencias del enfrentamiento fratricida guía las pesquisas de la profesora Blackwell, quien se esfuerza en desentrañar “de qué manera se pagan los platos de la Guerra Civil” (p. 43).

Cristina Carrasco estudia *Inés y la Alegría*, poniendo de relieve en su análisis un hecho de gran interés en la caracterización de los ambientes de la novela y de su personaje principal: la cocina. Aunque pueda resultar paradójico a simple vista, este lugar no es en la obra un espacio de reclusión y aislamiento para Inés, vinculado a roles de género tradicionales, sino todo lo contrario, pues en la novela representa el ámbito en

donde la protagonista se sentía libre y en donde sus clientes luchaban contra el régimen de Franco (p. 70).

Malena es un nombre de tango fue el libro elegido por María Castejón para su análisis. De acuerdo con el trabajo de esta especialista, Malena es una “chica de la movida” que busca su identidad inicialmente a través del sexo. Siente que no tuvo éxito en su vida cuando se compara con su hermana gemela, la cual le arrebata todo lo que le pertenecía y anhelaba, incluso a su propio hijo. Esta novela se presenta como un punto de inflexión en la trayectoria creativa de Grandes, pues en la novela la protagonista tiene una conversación con su abuela Soledad en el curso de la cual se conoce que tanto ella como su abuelo fueron republicanos, lo que hace aflorar por vez primera el pasado histórico en las novelas de Almudena Grandes. Al final del libro, Malena parece reencontrarse consigo misma y parece anunciar que es “hora de crear nuevos modelos femeninos” (p. 95).

Ana Corbalán centra su atención crítica en los *Episodios de una Guerra Interminable*. Hasta el momento en que esta obra ve la luz, Grandes había ofrecido al gran público tres novelas previas en las que afloraba una honda preocupación por que

la historia reciente no cayera en el olvido: *Inés y la Alegría*, *El Lector de Julio Verne* y *Las tres bodas de Manolita*. Todas ellas son obras ficticias basadas en acontecimientos históricos reales, en las que surgen intermitentemente figuras que existieron en realidad, como Dolores Ibárruri, La Pasionaria, en *Inés y la Alegría*. Con los cimientos previos de esta trilogía con claras concomitancias temáticas edifica Grandes, de acuerdo con Corbalán, una “narración detallada” que “ofrece a los lectores un acercamiento ficticio a los personajes, [...] con los que establece fuertes lazos de simpatía e identificación afectiva” (p. 107).

El primer libro de Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*, fue el elegido por Estrella Díaz Fernández para su colaboración en el volumen. Explica Díaz Fernández que Lulú elige una vida sexual fuera de lo común como forma de transgredir reglas. De ese modo, la novela contiene descripciones tan exactas que le valieron a la autora no solamente el premio *La sonrisa vertical*, sino también el mérito de que su libro sea uno de los más innovadores en la España de finales de los ochenta.

El conjunto de cuentos que componen *Modelos de Mujer* fue el objeto de pesquisa de María José Hellín García. En esta obra,

detalla la estudiosa, las mujeres son presentadas de acuerdo con la tipología descriptiva de los pecados capitales: la envidia, la gula, la ira, la avaricia, la luxuria, la pereza y la soberbia. A pesar de las aparentes diferencias, explica Hellín García que “todas las mujeres intentan ajustar cuentas con la vida” (p. 137). En su trabajo se detiene particularmente en el análisis de “Malena una vida hervida” para explicar que, por su amor a Andrés, la protagonista pasó varios años haciendo un régimen alimentario durísimo que simultaneó con vías de escape, tan originales como extrañas, pues llegó a pagar a personas para verlas comer o bañarse en comida.

El asunto de fondo desarrollado en esta novela es el de los duros imperativos de superficialidad física y apariencia que se exige a las mujeres en la sociedad actual, que se cifra en tallas casi imposibles. Y precisamente la cuestión de la delgadez como modelo regresa con *Modelos de Mujer*, obra en la que Lola y Eva se enamoran del mismo hombre. Mientras Eva es muy guapa, pero poco inteligente, Lola es “redonda” y eslavista. Cuando, al final, Andrei Rushinikov se decide por Lola, esta se siente valorada, aunque se plantea una situación tan paradójica

como triste, pues la protagonista se muestra confortada no por sí misma, sino por una mirada externa, que es la de un hombre.

Renia López-Ozieslo presenta una aportación de gran interés que versa sobre los comportamientos no verbales de los personajes de Almudena Grandes, basándose en el hecho de que la autora escribe siempre “a base de imágenes” (p. 145), lo que la lleva a concluir que es “importante analizar su obra [de Almudena Grandes] bajo esta perspectiva visual” (p. 171); metodología que abre importantes vías de análisis para futuros acercamientos a la obra de la escritora madrileña.

El estudio de Christina Mougoyanni Hennessy se centra en *El lector de Julio Verne*. En esta novela, una vez más, es la recuperación de la memoria el tema articulador, que aquí se desarrolla poniendo el foco de atención en los ojos de un niño de nueve años, lo que es considerado por la autora del artículo como “la parte de la verdad que nos conviene” (p. 192).

También el libro para niños *¡Adiós Martínez!* aparece analizado en este volumen misceláneo. Juan Senís Fernández, tras reflexionar sobre qué es escribir para niños, señala las características formales de un libro que cuenta la historia de

un niño y una niña que no encajan en los cánones tradicionales, pues presenta una innovadora relación de amistad entre los protagonista.

El penúltimo capítulo, firmado por Fátima Serra, se centra en *El Corazón helado*. Recuerda Serra que con esta novela, por primera vez Almudena Grandes se sumerge en la narrativa histórica de sucesos olvidados de perdedores y exiliados (p. 220) que fueron tácitamente prohibidos por el denominado Pacto de Silencio establecido durante la Transición. A través de la historia de tres generaciones de un par de familias, una fascista y otra republicana, el lector va aprehendiendo el pasado reciente de España, antes, durante y después de la Guerra Civil. El amor entre Raquel (nieta del republicano Ignacio Fernández Muñoz) y Álvaro, hijo del fascista Julio Carrión, anulan en esta muestra de la narrativa de Grandes la “liquidación de cuentas con el pasado” (p. 229).

El último capítulo se dedica a la muy reciente novela *Los besos en el pan*. Helena Talaya Manso aclara cómo los habitantes de un barrio de Madrid se enfrentan a la crisis económica. Para los jóvenes, acostumbrados a tenerlo todo, supone una catástrofe total, mientras que para los abuelos, que vivieron los años de miseria después de la Guerra Civil,

se trata de un mero contratiempo. A este respecto recuerda la especialista cómo Almudena Grandes ha declarado en múltiples ocasiones su admiración por la resistencia, de modo que los habitantes aprenden a sufrir a lo largo de la crisis. El final abierto de la novela responde al hecho de que el libro fue escrito durante una crisis que todavía no ha terminado.

Se puede concluir, en síntesis, que *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia* es un libro capital para los estudiosos de la obra de la escritora madrileña, pues recopila un extenso material que es desde ya imprescindible para la mejor comprensión de sus obras. Además, la multitud de enfoques críticos, así como el análisis transversal de la narrativa de Grandes, hacen de este volumen una aportación que se debe saludar con entusiasmo, por lo que supone de utilidad tanto para los lectores que se inicien en el estudio de su obra como también para quienes deseen profundizar y conocer las últimas novedades bibliográficas y perspectivas metodológicas dentro de este ámbito de estudio.

Maria Gil de Sousa
Universidad de Oporto

Recepción y canon de la literatura española en el cine

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO (COORD.)

Madrid, Síntesis, 2018, 204 pp.

Hablamos de Literatura y cine. Una plasmada con mayúscula y el otro devenido en minúscula, en reflejo manifiesto de la desequilibrada noción que de estos dos lenguajes se ha tenido —y aún se tiene— tanto en la Universidad como en ciertos ámbitos «cultos» de la sociedad. Como si fueran mantras aprehendidos a base de repetirlos durante generaciones, existen multitud de frases *en lata* que exaltan los beneficios de *leer*, tales como «quien consume libros vivirá cientos de vidas en una sola» o «la lectura es a la mente lo que el ejercicio al cuerpo». Nosotros no estamos en desacuerdo con las afirmaciones anteriores, pero sí somos partidarios de extenderlas al menos a otras formas artísticas o narrativas, con el objetivo de derribar convenciones trasnochadas o prejuicios evidentes. La mayoría de estos mitos acaban por ensañarse con el *séptimo arte*, a veces clasificado como entretenimiento pasivo y donde las imágenes definidas impedirían que la imaginación del espectador vuela,

en contraste a lo que sucede con el lector. ¿Pero acaso un montaje adecuado, la conjunción entre música e imagen, la alternancia de sonido y silencio en pantalla o la gama cromática elegida no son capaces de alimentar el alma de la misma forma que una ficción escrita?

El profesor titular de la Universidad de Málaga, Rafael Malpartida Tirado, no solo comulga con las ideas anteriores, sino que incluso aporta otras más subversivas en su obra colectiva *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. En ella se conciben los *films* como elementos dinámicos a la hora de contribuir al canon narrativo, de igual forma que ocurre con los *mitos*, que van evolucionando a partir de incorporaciones de cada generación y su contexto histórico. Por lo tanto, la reescritura filmica puede ser distinta a su texto matriz, obviando la fidelidad respecto al original como un baremo de calidad objetivo para considerarlo simplemente anecdótico. Todo lo anterior adquiere un mayor peso si atendemos al origen

académico del Dr. Malpartida, la Filología Hispánica, lo cual despeja cualquier atisbo de duda en torno a la existencia de un posible partidismo dentro de las doscientas cuatro páginas que ha coordinado.

La obra se estructura a partir de un extenso prólogo en el que se fundamentan de manera detallada los objetivos perseguidos. Además de los parámetros expuestos anteriormente, se hace especial hincapié en ciertos mecanismos a la hora de consumir los trasvases entre literatura y cine por parte del gran público. El segundo bloque tal vez sea el más colorido, puesto que aborda la narrativa española y su viaje hacia el cine por medio de tres capítulos tan heterodoxos como brillantes en su propuesta.

Lucía Morillo, por ejemplo, llega a conclusiones muy interesantes sobre el distinto éxito alcanzado por dos novelas *sci-fi* y sus transducciones cinematográficas. De cierta complejidad filosófica y tono existencialista, las obras literarias obtuvieron por consenso la aprobación de un público acostumbrado a la metafísica propia de las distopías. Sin embargo, para la promoción en pantalla grande las productoras optaron por distribuir *trailers* más cercanos a la acción que a lo existencial, generando un

desfase enorme entre la expectativa de los espectadores y la realidad que al punto se encontraron.

«La recepción popular de *La Pasión Turca*» capta el interés del investigador José Manuel Herrera Moreno, que presenta la estigmatización del sexo cuando es llevado al celuloide, junto a la explícitud visual de los desnudos, como causas principales del poco éxito alcanzado por Vicente Aranda al adaptar la novela de Antonio Gala. Incluso Paul Naschy, *el hombre que viera llorar a Frankenstein*, se integra en el presente bloque gracias al análisis de Carlos A. Cuellar, quien nos da a conocer un libro nacido a raíz de tres películas en una peculiar *tornavolta*. En efecto, el unidireccional camino del texto literario llevado al cine se invierte aquí, dándole coherencia narrativa a tres guiones independientes y amplificando el universo cinematográfico del personaje Alaric de Marnac.

El tercer bloque contempla la discusión mantenida entre el teatro español con *la gran pantalla*. En el primero de los artículos, titulado «Primavera de mil flores o flores de otoño: Las adaptaciones teatrales en el cine de la Transición», Pablo Pérez desliza cuestiones de interés, planteándonos si el cine es el sucesor natural del teatro, un revi-

talizador o directamente un rival irreconciliable. Tampoco se deja de apuntar el origen burgués de la escena teatral respecto al consumo del cine como entretenimiento de masas, una distorsión que contribuyó a que dos expresiones artísticas destinadas a mantener un fecundo coloquio se dieran la espalda a partir de los años setenta.

Sigue Manuel España Arjona con «El caso del perro del hortelano de Pilar Miró», adaptación de la célebre —y en su momento agitadora— obra de Lope de Vega, sobre todo por cuestionar la virtud de la mujer a ojos de una sociedad ultracatólica y puritana. Paradójicamente, fue una directora quien a través de su particular visión del texto de Lope relanzaría el número de ediciones en papel a partir de 1996, pese a desmineralizar el lenguaje original y centrarse en otra serie de valores. De una forma u otra, queda demostrado nuevamente cómo a partir de productos *a priori* accesibles pueden abrirse puertas directas hacia la alta cultura.

La temática del último bloque corresponde a la poesía española llevada al cine, comenzando con una muestra elegante, versátil y muy alejada —es un elogio— de los manidos estereotipos académicos. Llamado por Luis Bagué, su

autor, «Un canon adictivo: fantasmas, vampiros y cintas de video», el texto utiliza como excusa la película de Iván Zulueta, *Arrebato*, para advertir sobre la identidad fragmentada del individuo moderno, al tiempo que preludia estigmas hoy día palpables como la supeditación al capitalismo, la infección moral o la soledad.

Antonio J. Quesada Sánchez firma la coda con el capítulo «El cine, la imagen de los creadores de la familia Panero y la recepción de su obra». Probablemente estemos ante el trabajo más específico de todos, pues se adentra en la figura del rapsoda falangista Leopoldo Panero a través del conocido reportaje dirigido en 1976 por Jaime Chávarri, *El desencanto*. Recordamos pocas ocasiones en las que un poeta ha conseguido traspasar los límites de su círculo selecto de lectores gracias al género documental, circunstancia que nos lleva a pre-guntarnos si la percepción sobre el autor y su creación permaneció intacta después de aquel año setenta y seis.

Siendo como soy un amante de la narrativa en general y particularmente del cine, no puedo sino congratularme por la aparición de un libro semejante dentro del contexto universitario. Se cuentan

por decenas las ideas que aportan frescura a un mundo hermético e intransigente, donde no es extraño dificultar a conciencia la llegada a visiones más panorámicas o modernas. Ahí están los términos clave de *recepción y canon*, tan distintos, si los aplicamos por separado a la literatura y al cine, que el hecho de estudiar los porqués de sus diferencias implicará un mayor conocimiento tanto de ambas disciplinas como del público que las consume. Entendamos este libro, por tanto, como un estudio sobre dos formas de expresión en el curso de un fértil diálogo, pero que ha pasado tristemente desapercibido a oídos del núcleo academicista más duro hasta no hace tanto tiempo. Aquí radica, y no en otro lugar, el principal valor de la coordinación propuesta por Rafael Malpartida.

Antonio Míguez Santa Cruz

Universidad de Córdoba

Frecuencia de publicación

Creneida publicará un número al año.

Exigencia de originalidad

Todos los trabajos que se envíen a *Creneida* deben ser originales e inéditos.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas
Prof. Rafael Bonilla Cerezo,
Departamento de Literatura Española de la UCO
Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Córdoba,
Plaza del Cardenal Salazar, 3
CP: 14071, Córdoba (España)

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar la publicación de los trabajos si no cumplen los requisitos ortotipográficos y, sobre todo, gramaticales y estilísticos.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de intervenir en los originales que se nos envíen, antes siquiera de remitirlos a los informadores externos, en aras de velar por la máxima claridad y ortodoxia lingüístico-estilísticas. Obviamente, antes de publicarlos serán sometidos de nuevo al parecer de su autor/es.

Los originales se enviarán en formato electrónico: Programa Microsoft Word.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a *Creneida*.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un Resumen de su contenido en español e inglés (Abstract) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras (Palabras clave) e inglés (Key Words) que sinteticen el argumento de las aportaciones.

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto 10 Times New Roman para las notas a pie de página. Citas en el texto con una extensión superior a tres líneas: 11 Times New Roman.

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman mayúscula y versalita, centrado y encabezando el trabajo.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en mayúscula y versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor: p. ej: Universidad Complutense de Madrid.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Apellidos, nombre, título, editor o traductor, ciudad, editorial, año y número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la reseña, alineado

a la derecha, con letra mayúscula y versalita. Las reseñas no llevarán notas al pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm. Deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que nunca aparecerá entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas “”.

El número de la llamada de la nota al pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA: En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben cumplir las siguientes observaciones:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes, año entre paréntesis, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto criollo*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos en versalita, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed. o eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral”, *Góngora hoy (I-II-III)*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

c) Libros: Nombre Apellidos en versalita, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

· Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo:

José María Micó, *op. cit.*, p. 135.

· Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá:

José María Micó, *ibidem*, p. 128.

· Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión:

José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES: Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se enviarán con un listado bibliográfico final. Siempre por orden alfabético:

Micó, José María, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral”, *Góngora Hoy (I-II-III)*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145.

Molina Huete, Belén, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la “Fábula de Genil” de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.